

فِكْرٌ وَفَن ٢١



وَالْبَيْتُ الْمَقَامُ

مَدِينَةٍ

شکلا

ک

UND DEM MENSCHEN

WIRD NICHTS ZUTEIL

ALS DAS,

WONACH ER GESTREBT HAT

SURA 53, 40



العدد الحادى والعشرون ١٩٧٣ العام العاشر

يصدرها: البرت تايلان و انامارى شيميل

الفهرست

- ٥ مولانا جلال الدين الرومى، المتوفى عام ١٢٧٣؛ بقلم انامارى شيميل
- ٢٥ الفن السلجوقى فى الأناضول
- ٣٣ أمسية موسيقية فى بلاط هارون الرشيد، بقلم ايكهارد نويباور
- ٤٦ ماكس ريكز، فى ذكرى مرور مائة سنة على ولادته، بقلم باول بارتس
- ٥٣ المانيا فى عهد ماكس ريكز
- ٥٨ لويس موييه، بقلم ميشل اشتز

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من شرفهم بمعونته فى إعداد هذا العدد وبدون مساعدتهم كان من المحال ان تحصل هذه المجلة على شكلها الحال الجميل نناشد القراء الكرام ان يداوموا فى ارسال معاونتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين شكر وتقدير:

تشكر هيئة تحرير مجلة «فكر و فن» السيد شاهين على جميل خطوطه العربية التى زود بها هذه المجلة والتى لازال يقدمها لنا .. وهى تيمنى له مزيدا من الابداع فى اتحاف القراء بفنون الخط العربى ..

ترجمات: Ahmad Sharkas, Cambridge, Mass.; Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Nabih Sarsam, Iserlohn; Magdi Youssef, Bochum.

الفهرست

٦٢ ژان كريستوف آمان، لويس موييه وأصدقاءه

٧٠ الحزف الألماني الحديث

٨٩ مع التراث الألماني، بقلم ماجد الوجداني

٨٦ متحف ايبج

٩١ طلائع الكتب

صورنا الغلافين:

ملأك، نقش بارز في قلعة السلاجقة في قونيا، عام ١٢٢١

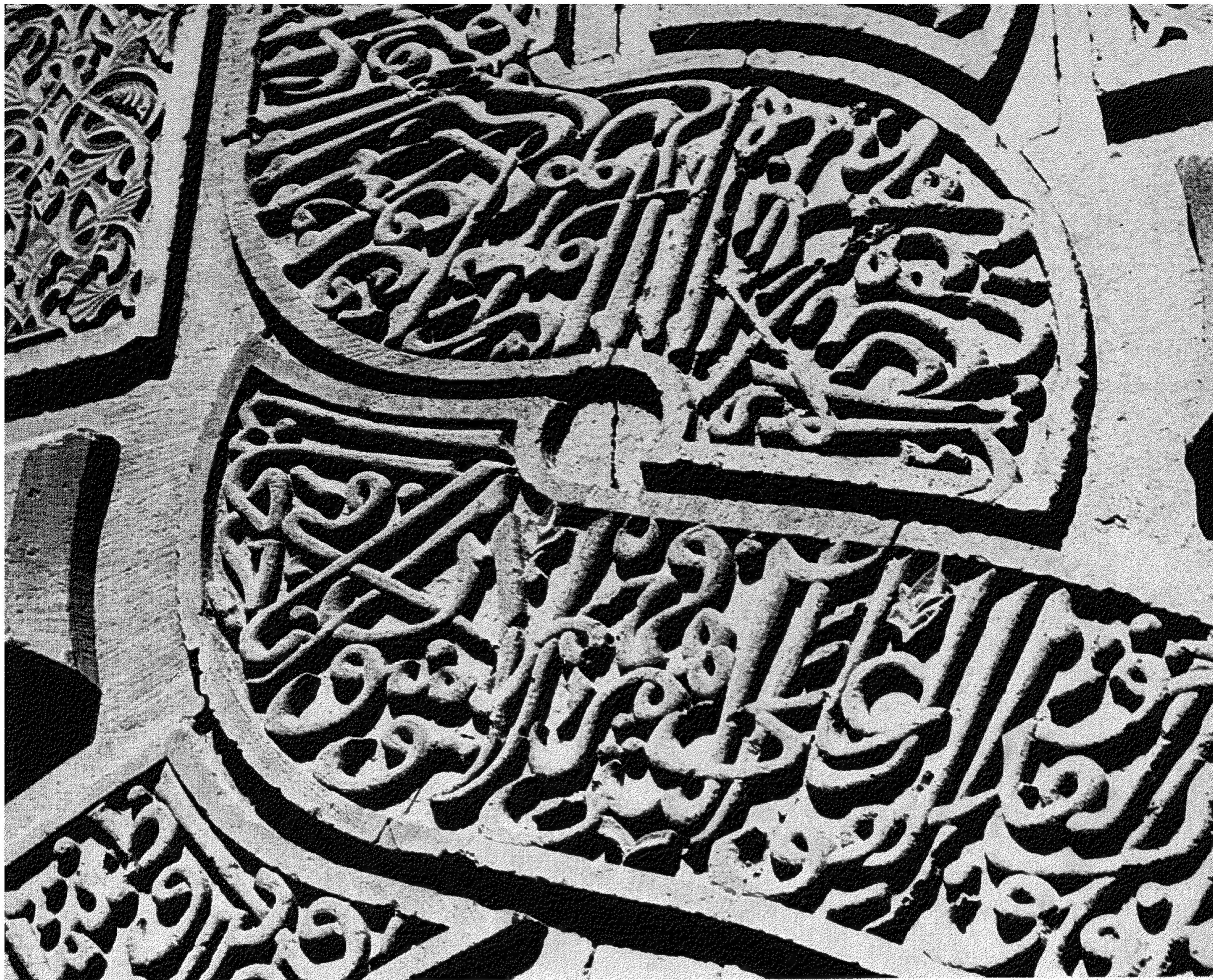
دار النشر: F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abhofach, Bundesrepublik Deutschland

تظهر مجلة "فكر و فن" العربية مؤقتاً مرتين في السنة - الاشتراك: ١٢ مارك ألماني. - النسخة الواحدة: ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة: ٧,٥٠ مارك ألماني. - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة: F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München • في سنة ١٩٧٢ بطرف © 1973 by

صف الحروف: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt

ادارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland



جزء من كتابة منقوشة حول بوابة مدرسة «اينجه منارهلى» في قونيا؛ عام ١٢٥٨.



مولانا جلال الدين رومي

«المتوفى عام ١٢٧٣»

بقلم اناماري شميل

فما ذلك إلا ليتحد بشمس الخلود، وليبقى نوره مشعاً
عبر قرون سبعة من الزمان.

كيف تجلت حياة جلال الدين عبر الأيام؟
ولد جلال الدين في بلخ، التي هي في أفغانستان اليوم،
في ١٢٠٧/٩/٣٠م. يتفق المؤرخون، عموماً، على هذا
التاريخ، بالرغم من أن عبارة وردت في كتاب جلال
الدين المنشور «فيه ما فيه»، يشير فيها إلى تاريخ سابق
لهذا. فهو يذكر حصار خوارزم شاه لسمرقند سنة ١٢٠٧
ويروح يتحدث بأسلوب وكأنه قد شهد ذلك الحصار
بنفسه. ويتفق تاريخ سابق مع سن والده بشكل أنسب.

ولد أبوه حوالي سنة ١١٤٨م أو بعد ذلك بقليل، واسمه
الكامل، محمد بن الحسين بهاء الدين ولد، ويلقب
بسلطان العلماء. كان عالماً دينياً ذا مكانة مرموقة. يذكر
الأفلاكي بأن النبي (صلعم) قد أنعم عليه بلقب سلطان
العلماء، من خلال منام حلمه جميع علماء بلخ في ليلة
واحدة. وقد تصوف، وانتمي، روحياً، إلى مدرسة أحمد
الغزالي (ت ١١٢٦)، حسب ما تشير بعض المصادر.
هذا ويبقى الموضوع معلقاً بالنسبة لمدى تأثيره بصوفية

تردى أهل مدينة قونية في حمأة من الذعر، خلال النصف
الأول، من شهر كانون الأول عام ١٢٧٣ للميلاد.
فما برحت الأرض تهتز وترتعد، وما انفك مولانا جلال
الدين الرومي يزداد إعياءاً ووهناً. وهو لا يلبث أن يتمم
بهذه الكلمات: «إن الأرض لخالعة، وعمما قريب ستحطي
بلقمة كبيرة، ومن ثم تهب الراحة.» كما يردف، مواسياً
أصدقائه الذين أحاطوا سريره مرضه المتزايد، قائلاً:

«لإن لاقى المحبون حتفهم وهم على علم ومعرفة،
فارقوا الحياة، عند الحبيب، كالسكر...»

يذوب أمام حلاوة الإله السرمدية. ثم يقول:

«أيتها الطيور التي أنت الآن، في فراق لقفصك
فلترين وجهك ثانية، ولتخبرنني حلت، أيها الذي
قد ولدت حين أشرفت على حتفك، هو ذا ميلاد
جديد فلتلدن .. فلتلدن».

إن كان قد فارق جلال الدين الحياة عند مغيب شمس
اليوم السابع عشر من شهر كانون الثاني من السنة المذكورة،

الحب الرقيق، كما وصفه أحمد في «سوانحه»، ومن ثم مدى تأثيره على التكوين الروحي لإبنه جلال الدين. بيد أنه، إذا صح ما أورده الأفلاكي من رأى بهاء الدين ولد حول «النظر إلى المرد»، وبأنه نوع من الفحشاء الروحية، يعسر علينا حينئذ أن نعتقد بصلة صاحبنا بمدرسة أحمد الغزالي المذكورة. إن أمر احتمال علاقته بالتصوف، هو أقرب ما يكون إلى نجم الدين الكبرى، مؤسس الطريقة الكبروية. هذا ويدعي البعض أن عائلته، من جهة أبيه، تعود في نسبها إلى أبي بكر الصديق أول خلفاء الإسلام. وصحة ذلك أمر لم يثبت فيه بعد. ولا زلنا نفتقر إلى المعرفة اليقينية لخلفية نسب العائلة. أما الإدعاء بانتمائه، من ناحية الأم، إلى أسرة خوارزم شاه، مؤسس حكم أسرته في المقاطعات الشرقية من العالم الإسلامي، حوالي عام ١٠٨٠م، فأمر يمكن وصفه بأنه من وضع متأخر. ولقد استولى خوارزم شاه عام ١٢٠٦م على بلدة جلال الدين الرومي، التي كان يحكمها الغوريون. ويشير الرومي، نفسه، إلى الدماء التي أريقت أثناء الحروب بين الخوارزميين والغوريين، حين راح يصف في أبيات شعرية، كيف أن الفراق قد أوداه يتخبط في بحر من الدماء.

كانت بلخ حتى ذلك العهد أحد المراكز العلمية الإسلامية. فالمدينة القديمة قد لعبت دوراً هاماً خلال مرحلة نشأة التصوف في الشرق. كما أنجبت العديد من العلماء خلال القرون الأولى للهجرة ولما كانت في العهود الغابرة مركزاً بوذياً، فيحتمل أن يكون مناخها وسكانها قد لعبوا دور الوسيط في نقل بعض الأفكار البوذية التي انعكست في اتجاهات عصر التصوف الأول. أو لم يولد إبراهيم بن أدهم، أمير الفقر الروحي، في وسط رفيع في بلخ؟ ولا ريب بأن قضية تحوله، هي أشبه ما تكون بأسطورة زهد بوذا وتحوله.

وعاصر جلال الدين، طفلاً، المفسر الفيلسوف فخر الدين الرازي، الذي كان يحظى بمكانة مرموقة عند محمد خوارزم شاه. ويذكر بأنه هو الذي حرص السلطان على المتصوفة، وكان السبب في إتلاف الصوفي مجد الدين البغدادي، غرقاً في نهر جيحون عام ١٢٠٩م. كما ويبدو أن بهاء الدين ولد لم يك على علاقة ود مع الرازي هذا، كما تدل كتاباته. وصف أحد معاصريه سلطان العلماء على هذا الوجه: «ذلك الودع، المتكلم، ذو الاتجاه الصوفي، باتت تغشى سجاياه الكريمة القسوة وقد أفعمت بالهبة المتأتية من التجليات الثرة للجلالة الإلهية». ومقت الفلسفة والمدخل العقلي للدين من أعماق قلبه. وهذه

نظرة سبقه إليها مجد الدين سنائي، لقرن مضى، في شعره، وورثها عنه جلال الدين، كما زاد عليها خليله شمس الدين التبريزي، وراح ينبذ الرازي «بالكافر الأحمر». هذا ولم يملك جلال الدين، عقب مرور خمسين عاماً على وفاة الرازي إلا أن يقول:

«لو كان للعقل أن يتبين سبيل الهداية لكان فخر الدين الدين حامى حمى الديانة».

وإننا لنرفض تلك الروايات التي ترجع السبب، في هجرة بهاء الدين ولد مدينة بلخ، إلى تزايد نفوذ فخر الدين الرازي. وما ذلك إلا لأن وفاة هذا الفيلسوف قد كانت في عام ١٢١٠م، بينما كانت هجرة بهاء الدين مصحوباً بعائلته، حوالي سنة ١٢١٨م، إن لم تكن ١٢١٩م، حيث شرعت تهديدات المغول تؤكد فحواها. ولقد لعب خوارزم شاه نفسه، دوراً حاسماً في الصراع الذي تطور خلال السنوات التالية، وذلك بقتله لبعض التجار المغول. ومهما كان الدافع وراء رحيل بهاء الدين ولد وأفراد أسرته وأتباعه، (إذ يذكر «فريدون سبه سلا» أنهم كانوا ثلاثمائة)، فالمفروغ منه، هو أنهم قد كانوا على بعد من بلدتهم حين داهمها المغول، وعملوا على نهبها، وقتل الآلاف المولفة من السكان، وإحالة بلخ إلى أثر بعد عين؛ إن كنت في بلخ فتوجه صوب بغداد، حتى تباعد، ما استطعت، في كل لحظة عن مرو وهرات...

ولقد تأدى بهم الدرب إلى خراسان. وتروى بعض الحكايات، أنهم قاموا بزيارة الشاعر الصوفي الكبير فريد الدين العطار في نيسابور، وأن الشاعر المسن أبدى إعجابه بالفتى جلال الدين، وأهداه نسخة من منظومته «أسرار نامه». ثم قامت العائلة، بعد ذلك، بزيارة مكة المكرمة وأداء فريضة الحج. كما يحتمل، أنهم نزلوا الديار السورية، لفترة من الزمان. وقد كانت تلك الديار إحدى مراكز الحضارة الإسلامية آنذاك. هذا وعلى الرغم من تضارب الأقوال حول طول مدة الرحلة ومدة إقامتهم في كل مكان حلوا فيه، إلا أن المتفق عليه هو أن جلال الدين قد أقام مدة في دمشق، مركز الحياة العلمية، ولربما زار حلب ودرس على مؤرخ تلك المدينة الشهير كمال الدين ابن العديم. كما أنه يشير في إحدى حكايات «المثنوى» إلى الطريقة التي احتفل بها بعاشوراء عند باب إنطاكية في حلب. حيث أن المذهب الشيعي كان قد استتب أمره في تلك المدينة السورية الشمالية، منذ حكم الحمدانيين في القرن العاشر.

وصل بهاء الدين ومن بمعينه أرض الروم في منتصف عام ١٢٢٠م، (ومن هنا جاءت نسبة جلال الدين الرومي). أقاموا مدة في لارندا (قرمان الآن)، حيث فارقت والدته جلال الدين الحياة. هذا ولا زال الناس يهرعون لزيارة ذلك المسجد الصغير الذي بنى تخليداً لذكرها هناك. كما أن العلامة الفتي، جلال الدين تزوج، في هذا الوقت، من جوهر خاتون، ألا وهي فتاة من سمرقند. كما رزق في لارندا، عام ١٢٢٦م، بسultan ولد، أحب ابنائه إليه والذي بات، فيما بعد، أكفأ مترجم لحياة أبيه، وخير شارح ومعلق على أعماله، كما أصبح، في أخريات حياته، «الخليفة» الثاني له، الذي إنبرى ينسق الطريقة المولوية. أما عن تاريخ مولد علاء الدين، الإبن الآخر لجلال الدين، فلا زالت المعلومات الدقيقة تعوزنا. وتشير بعض المصادر إلى أن ميلاده جاء قبل ميلاد أخيه سلطان ولد.

استدعي السلطان علاء الدين كيقباد (١٢١٩ - ١٢٣٦م)، الذي راح يستجلب أهل العلم والتصوف من مختلف البقاع، بهاء الدين ولد إلى قرمان (لارندا) وهي على بعد مائة من الكيلومترات، إلى الجنوب الشرقي من قونية. هذا وقد كانت أناضوليا قد تطورت بعد خلاصها من الغزو الصليبي، وأمسّت بلدة زاهرة يعمرها السلام. هذا ولم تك، إلى ذلك العهد، في متناول يد المغول. ولقد بنى السلطان علاء الدين سنة ١٢٢٠ الجامع الكبير بجوار القلعة، على هضبة، تشرف على السهول، وتقع من قونية موقع القلب من الجسد. ويتسم ذلك البناء الشامخ مع بساطته، بطابع العظمة الأصيلة، ويتسع لأربعة آلاف مصل يؤدون صلاتهم بين العديد من الأعمدة المنتصبة وأمام محراب هو على غاية الإتقان في جمال صنعته، ومنبر هوروعة في جمال نقشه. ولقد عمرت قونيه، آنذاك، المساجد والمدارس المزدهرة. كما أقيم المزيد منها في حياة جلال الدين. إستقر المقام بهاء الدين ولد وعائلته في هذا المكان منذ عام ١٢٢٨م. وقد حالفه النجاح حين تصدر التدريس والوعظ هناك، بيد أن القدر عاجله فتوفي بعد ذلك بسنتين (١٢٣١/١/١٢)، ليحل محله ابنه جلال الدين.

ويبدو أن العلوم الدنيوية هي التي كانت تشغل مولانا حتى هذا الوقت. ولع بالشعر العربي ولا سيما شعر أبي الطيب المتنبي (ت ٩٦٥م)، الذي يتسم بالتعقيد المتناهي. ولربما أنه كان قد شارك في بعض أوجه النشاط الصوفي، ولطالما كان ذلك مهياً في المحيط العائلي.

ولم تمض فترة طويلة على وفاة بهاء الدين ولد حتى ورد قونية أحد تلاميذه السابقين، ألا وهو برهان الدين محقق الترمذ. وكان قد فر أول الأمر، من بلخ إلى بلدته ترمذ، ثم تابع مسيرته في الاتجاه الغربي. وتلقى جلال الدين على برهان الدين هذا، العلوم اللدنية، والحكمة الملهمة، وأسرار الحياة الصوفية. وعمل الأستاذ أيضاً على إثارة شغف تلميذه بأعمال أبيه الثرية «المعارف»، والتي تكن بين طياتها أفكار الأب وتعاليمه. ومما يروى، أن جلال الدين إنفرد، بناء على توجيه من شيخه، بالعديد من «الخلوات الأربعينية» التي أمضاها في التأمل، إلى أن بلغ درجة رفيعة في الكشف الصوفي. كما يذكر بأنه وعملاً بنصيحة شيخه أيضاً، ذهب إلى الشام، وأمضى مدة طويلة فيها، بغرض لقاء شيوخ الصوفية هناك. وقد لقي منهم، كما يروى سبه سار، الشيخ الصوفي الكبير محي الدين بن عربي (ت ١٢٤٠م)، وسعد الدين الحموي، وأوحد الدين الكرمانلي، وغيرهم من صوفية حلقة ابن عربي. بيد أن الجمع بين الروايتين أمر يعسر علينا قبوله. وكل ما نفترضه هو أن جلال الدين قد أمضى بالفعل بعض الوقت في الشام، بغرض تجديد عهده بالعلوم الصوفية. ومن المحتمل أنه قد التقى، حينها، ولأول مرة بالصوفي شمس الدين التبريزي. يؤكد مثل هذا اللقاء نص جاء في «مقالات» شمس. هذا ولم يلبث برهان الدين محقق حتى غادر قونية، سنة ١٢٤٠م، متوجهاً إلى القيصرية. وتعلل بعض الأساطير تركه لقونية، بأنه كان قد تنبأ بمجيئ أسد روجي عات، وحيث أن المكان لن يتسع لكليهما فقد إرتحل عنه. وفي القيصرية طلب إلى الله أن يستوفي الوديعة التي عهد بها إليه؛ فتوفاه الله تعالى هناك.

«يا خليلي، تقبلني وإليك روجي أغثنى، واحملني من هذه الدنيا والآخرة إلى كل شيء سكن إليه، لديك، فؤادي؛ ألق بي ناراً وخلصني من كل عجز عن إدراك السبيل»

هذا ولم يك حضور جلال الدين إلى القيصرية إلا ليعتني بمجموعة الكتب التي خلفها شيخه. ويشير إلى علاقته ببرهان الدين أحد أبيات غزلياته المتأخرة حيث يقول:

«إذا ما حل القيصر في القيصرية
فلا تنزلنا في ألبستان»

وما انفك أهل الصلاح من الأتراك، إلى اليوم، يتبركون بزيارة الضريح الذي يرقد فيه جثمان برهان الدين محقق.

يقوم ذلك الضريح المتواضع في وسط المقبرة القديمة التي تقع عند سفح جبل أرجياس، تحيط به الأزهار من كل جانب. أما عن برهان الدين، كمرشد، فقد امتاز بالحزم والزهد المتطرف. ويلمس كل من يطالع «مقالاته» والتي تمثل، في كثير أو قليل، «مقالات» شيخه، تأثيره الواضح بالشاعر الصوفي مجد الدين سنائي، ذلك التأثير الذي نتبينه ثانية في نظم جلال الدين. فموضوع المعراج الروحي الذي تغنى به سنائي ببلاغة وروعة، وراح يتناوله فريد الدين العطار بأبيات شعرية هي غاية في الجمال، يعود ليظهر في أبيات لبرهان الدين يقول فيها:

ليست للمقامات من نهاية،
فالغاية تنهي بالدرب
وليس المعراج نحو الله
كالمعراج في الرب

وشهدت أناضوليا، خلال السنوات التي أمضاها الرومي بمعية شيخه وعند وفاته، أحداثاً داخلية جساما هزت أركانها. فقد عرف السلطان السلجوقي غياث الدين، الذي إعتلى العرش سنة ١٢٣٧م، بالضعف المتناهي. وكانت الفئة الخوارزمية، التي فرت خشية أن ينالها شر غضب المغول في شرق أناضوليا، مشكلة بحالها. فلقد أنزلهم السلطان علاء الدين في أخلاط بالقرب من أرض الروم، الأمر الذي أدى إلى جر المغول إلى شرق أناضوليا سنة ١٢٣٢م. فكان لابد من إنزال هذه الفئة في القيصرية. ولما لم يعر، من خلف علاء الدين، الخوارزمية أى إهتمام، راحت هذه الفئة تتسبب ببعض القلاقل، فزج ببعض زعمائها بالسجن، مما أدى إلى احتدام الموقف وتأزمه. وتحالفت الخوارزمية مع بعض الجماعات من ذات النزعة الصوفية، التي اعتاد أعضاؤها على التجوال عبر أناضوليا. كما كان قد حاول، أصلاً، بعض هؤلاء الأعضاء القيام ببعض عمليات التغيير الاجتماعي عن طريق تناول الطبقات الحاكمة بالنقد والتهجم. وانطلق بعض الأولياء المنكرين ممن كان ينتمي إلى كل من الطريقة القلندرية والطريقة الحيدرية وأبدال الروم، الذين اتسموا بنزعات شيعية قوية، انطلقوا يحويون الديار، ويتصلون بطبقات الشعب الدنيا، محاولين إجتذابهم اليهم. وقد كان من بينهم جماعة بابا اسحق الذين تمكنوا من فتح توقات وأماسيا. هذا وقد تم شق زعيمهم سنة ١٢٤٠م. عملت هذه الفئات مجتمعة، في كثير أو قليل وعن غير قصد، على تفكيك وإضعاف السلاجقة، إلى درجة أصبحت فيها

البلاد هدفاً مفتوحاً أمام هجمات المغول الذين احتلوها دونما كبير عناء، واحتلوا، من ثم، أرض الروم عام ١٢٤٢م. كما قام قاضي مدينة سيواس وهي أحد المراكز الثقافية في أناضوليا، بتسليم المدينة دون أية مقاومة، رغبة في حقن الدماء. أما عن القيصرية فسرعان ما نهبت وقتل جميع من كان فيها من الذكور.

«الناس تولى هاربة من وجه التتر ونحن نعبد
بارى التتر...»

قدر حكام قونية عجزهم عن مواجهة قوات المغول في مثل تلك الظروف، فلم يترددوا عن دفع الضرائب الباهظة. ويمكن القول بأنهم قد جردوا من كل إستقلال سياسى. توفي غياث الدين خسرو سنة ١٢٤٥م عن ثلاثة أبناء. غير أن الإعتراف بهم لم يتم إلا بعد كفاح مرير، حيث حصل وأن اعترف بهم السلطان المغولى مونكه خان كحكومة ثلاثية. ولم يمض طويلاً حتى تم إغتيال أحد الأخوة. ثم استشرت نار البغضاء والعداوة بين الأخوين الآخرين، مما أدى إلى حالة من الفوضى، تسببت في جعل آخر من بقي من الأخوة، ألا وهو ركن الدين، لعبة أو أداة طيعة بيد وزيره معين الدين بروانه.

وكان، في هذه الظروف التي خضعت فيها قونية لسلطة المغول، أن طرأ التغير الشامل على حياة جلال الدين. وكأن النازلة السياسية قد قوبلت بتنوير على الصعيد الروحي؛

«كفاك حديثاً عن نازلة التتر وهات ما عندك
من خبر سرة «أيل الملك» عند التتر»

فعلى الرغم من «النيران التي ألهبت الدنيا، ودخان جيش المغول»، شهد مولانا شمس الخلود تشرق أمامه. ففي أواخر شهر تشرين الثاني من عام ١٢٤٤م، كان اللقاء بشمس الدين التبريزي، «شمس تبريز»، في قونية؛

«عمر طيفك الحبيب صدورنا
وأبدى الفجر علامة من الشمس»

ولقد حيكت أساطير وروايات متعددة حول اللقاء الأول بين مولانا وشمس الدين. ومن العسير على المرء أن يقرر أيها كان أقرب إلى الحقيقة. ونميل إلى قبول تلك الرواية التي تشير إلى أنهما قد شرعا بنقاش الفرق بين النبي محمد (صلعم) والمتصوف الشيخ أبي يزيد البسطامي. فعلى الرغم من نبوة محمد (صلعم) فقد دعي نفسه بـ«عبده». أما أبو يزيد المتصوف، فقد قال في ذاته «سبحاني»

(ورد التعبيران «سبحان» و«عبده» في الآية الكريمة الأولى من سورة بني إسرائيل، والإشارة فيها إلى معراج النبي (صلعم) إلى السموات العلى). ولا ريب بأن هذا الموضوع كان يقع ضمن دائرة إهتمام كل من الشيخين. ويتجلى صدى تدبر الرومي لهذين التعبيرين في أشعاره المتأخرة. ولم يفارق الشيخان أحدهما الآخر طيلة ستة أشهر. أهمل خلالها مولانا مجالس التدريس والأصدقاء، بل جميع الناس، وانغمس، كلية، في صحبة شمس الدين، إلى درجة أن راحت معها أسرته تتدمر وأتباعه. «لقد جلسا إلى بعض، في دكان صلاح الدين زركوب، واثنيا يتجاذبان أطراف الحديث، لمدة ستة أشهر، دونما طعام أو شراب ودونما أى شئ مما يحتاج إليه الإنسان...» من هو هذا الرجل، الذى تسبب في ذلك الانقلاب الشمولى لحياة مولانا جلال الدين الرومي؟

إننا، والحق يقال، لا نعرف الكثير عن أخباره. تجعل منه الأساطير والروايات التى نسجت حوله، شخصية مهيبة، ذات كبرياء روجي عظيم. إنبرى يتجول في بلاد الشرق الأوسط بحثاً عن شيخ مرشد. ومن سقط القول أن نذكر هنا بأنه لم يك ليفلت من لسان شمس الدين الناقد اللاذع، أحد ممن عاصره من أهل التصوف. هذا ويشير هو، في «مقالاته»، إلى أنه كان قد تتلمذ على صانع سلال في تبريز لم يلبث حتى عزف عنه؛ «فقد إعتزاني أمر ما، لم يكن شيخي ليراه يقينا، لم يره أحد، إلا مولانا، فقد رآه». وكان شمس الدين قد إجتمع بكبار المشايخ في كل من سوريا والعراق. ومن أطرف سير اجتماعاته حكاية لقائه بأوحد الدين الكرمانى. كان أوحد الدين هذا، ممن عبدوا الجمال الإلهي في صور الخلق؛ من أولئك الصوفية الذين شاهدوا الجمال الإلهي وقد تجلى في جمال الشباب الإنساني. قال أوحد الدين لشمس الدين: «إني لأرى القمر وقد انعكس في وعاء فيه ماء». فأنبه شمس، حينها، قائلاً: «إن لم يكن هناك دمل في عنقك، فلما لا تنظر إلى السماء؟!». ويبدو أن شمس قد لقي ابن عربي. هذا ولم تسلم أعمال هذا الشيخ الأكبر ولا إتجاهاته من نقده. فقد رأى في هذا الرائد الإتجاه الثيوسوفي في التصوف المتأخر، متحذلقاً يعوزه النضوج. وحين انبرى يشبه الرومي باللؤلؤة، راح يشبه ابن عربي بالحصاة... لكن شمس بالرغم من كل شئ لم ير في سلوك الأخير ما يخالف الشريعة. وتكمن أهمية هذه القرينة، كما جاءت في «مقالاته»، في أنها تعين على تحديد المدى الذى أثر به ابن عربي على جلال الدين.

فإنه وعلى الرغم من أن الشارح الرئيسى لأعمال ابن عربي، صدر الدين القونوى، قد عاش في قونية وزامل مولانا، إلا أن الإحتمال الغالب هو أن شمس الدين التبريزى، بموقفه المناوئ للتصوف النظرى، بل لجميع الإتجاهات النظرية... (أضف إلى هذا بأنه لم تك أهم جوانب التراث الصوفي، لتعدل، بنظره، أهمية حديث نبوى شريف واحد)، قد حد من أثر تعاليمه ووجهة نظره على مولانا جلال الدين.

هذا وليس لدينا من المعلومات ما يؤكد موضوع انتماء التبريزى إلى أى من السلاسل الصوفية، بل إنه كان يدعي لنفسه تسلم خرقه التصوف من النبي (صلعم) مباشرة. وليست تلك بالخرقة المادية التى تتسخ وتبلى، بل هي خرقه الصحبة التى لا تقوى عليها الأيام. هذا ونتفق مع العالم التركي عبد الباقي كوليينارى على أن شمس الدين قد كان، بالفعل، قلندراً، أو درويشاً متجولاً. وهو إن لم ينتم إلى جماعة بعينها، فقد كان أقرب، ما يكون، إلى فرقة الملامتية، تلك الفرقة التى يسعى أفرادها إلى إثارة سخط الجماهير عليهم، بممارستهم لأعمال تدعو، بظاهرها، إلى الملامة والانتقاد. فهناك عبارات، صدرت عن شمس، تتفق كلية مع هذا الإدعاء. كما ونلمس في إشادة الرومي بالقلندرية، فيما بعد، ما يؤكد هذا الإتجاه. وأكثر من هذا، فقد إدعي شمس لنفسه إجتياز مقام العاشق بل ومقام المعشوق، (والمقامات في هذا المجال ثلاثة، كما هو متعارف عليه) وتخطي جميع المراحل الدنيا إلى أن بلغ مقام قطب المعشوقين.

ويروى سبيلار أن شمس قد انبرى إلى سلك درب الأناضول بتوجيه علوى... أتاه على أثر مخاطبته الله تعالى، في صلاة مبكرة قائلاً: «أليس بين من خلقت من يطيق صحبتي؟» وطأ أرض الروم وقد بلغ سن النضوج، (فلربما كان حينها في أخريات العقد الخامس من عمره). واتسم بشخصية غامرة مهيمنة، جعلته يبدو كالشمس المحرقة والأسد الجسور.

أنزل شمس الدين إحدى الخانات التى إعتاد المعيشة في مثلها، والتى هي خير منزل لمن كان شأنه الترحال والتجوال ممن لا سكن لهم. إعتزل هناك، شمس، الحياة الاجتماعية، وتجنب الإختلاط بعلماء الدين وأهل الكلام. ولا غرابة في أن نتصور أهل قونية وقد اعترتهم الدهشة والإستنكار حين صدقوا شيخهم الوقور جلال الدين، يروح يهمل واجباته الدينية، والتزاماته الاجتماعية، ويكرس حياته لصحبة ذلك الدرويش المتجول، الذى لم يك

لينسجم ومجتمع قوية. وبعد أن أمضى التبريزي شهوراً طويلة، يمارس فيها تجربة الحب الصوفي، شعر بضرورة مغادرة قونية، دفعاً لسخط أصحاب جلال الدين، فارتحل عنها واختفى.

حزن مولانا وابتأس لفراق صاحبه. وانبرى يترجم عواطفه ولوعة شوقه أبياتاً شعرية فارسية، علماً بأنه لم يكن ليعباً حتى ذلك العهد بالشعر ولا بالموسيقى الفارسية إلا لماماً:

«أى محل للصبر .. فلو كان الصبر جبل قاف ..
لذلك .. كالثلج تذيبه شمس الفراق.»

لاذ بالموسيقى ومجالس السماع والرقص ليفرج عن أحزانه .. وانطلق يفتش عن شمس في كل مكان .. وباتت «تبريز» كلمة سحرية:

«لو كان لماثنا والطين أجنحة كمثل أرواحنا والأفئدة ..
لجاءت تبريز، اللحظة، عابرة الفيافي الجردة.»
كتب الرسائل الى المعشوق، نثراً وشعراً، ولربما أنها لم تصله. ففي رسالة يقول نظماً:

«لقد أبنت مائة سبيل، وكتبت مائة رسالة أثنتك
لم تك لتلم بالسبيل أم أنك لم تقرأ أى رسالة؟»

هذا ولم تلبث الأنباء حتى وردت من الشام، تشير الى أن شمس الدين قد حل تلك الربوع. فبعث جلال الدين بابنه سلطان ولد، اليها، وقد حمّله بالذهب والفضة، على أمل إرجاع صاحبه إليه. هذا وقد دبت الفرحة في قلب مولانا، حينها، وانبرى يرقص طرباً، وأمست دمشق التي حل فيها الحبيب محور عالمه:

«هنا .. شغفتنا .. وأخذنا بهوى دمشق
وهبنا أرواحنا .. وتيمت قلوبنا بحب دمشق»

لم يتردد شمس الدين في تحقيق رغبة صديقه، فعاد بصحبة سلطان ولد إلى قونية. وحين تصف المصادر لقاء الصديقين، وقد عانق أحدهما الآخر، تشير إلى أنه قد كان يعسر تمييز أيهما كان العاشق وأيها كان المعشوق. لقد كان الميل بينهما متبادلاً مشتركاً. لم يك مولانا ليرى في شمس معشوقه وحسب، بل إن شمس الدين كان قد تبين في جلال الدين، أيضاً، ذلك الشيخ والصديق الذي كان يتطلع إلى لقائه طوال حياته. وعسى أن يعكس البيت التالي، الذي اقتبسناه من «المثنوى»، أبعاد ذلك الحب الروحي المطلق الذي تبادله ذاك المتصوفان الكبيران:

«ليس العطشان من يطلب، وحسب، الماء فبالمثل
يتطلع الى العطشان .. الماء»

ولا ريب بأن فلسفة جلال الدين في الحب والشوق لتكمن بين ثنايا مثل هذا البيت.

ولقد زوج مولانا، شمس الدين من كيميا، وهي فتاة كانت قد نشأت في كنفه، على أمل الاحتفاظ به قريباً منه. أحب شمس الدين كيميا، وأقام الزوجان في حجرة صغيرة من حجرات بيت الرومي. وحدث، مرة، أن وقف بجانها العلامة علاء الدين بن مولانا، فما كان من التبريزي إلا أن نهره وسأله ألا يتطفل على أصدقاء والده. ولا ريب بأن مثل هذه الحادثة، على أى صورة كانت، قد عملت على تسعير نار البغضاء والحقد، الذي انطوت عليه نفس علاء الدين لذلك الدخيل، الذي بات أقرب المقربين إلى أبيه. وقد عادت الأسابيع بل الأشهر تضي على الشيخين وهما في حوار وجداني، مما أدى ثانية إلى حقد أفراد عائلة الرومي ومريديه، وإثارة سخطهم وحسدهم. وبشاء القدر أن يختار كيميا إلى عالم الموت، في خريف عام ١٢٤٨م، فلا يلبث شمس الدين التبريزي حتى يختفي نهائياً.

وتصف المصادر التاريخية حكاية إختفاء شمس هذه بصور متباينة. يكاد سلطان ولد أن يتجنب الإشارة إليها. وبعض المصادر تؤكد بأن شمس قد غادر إلى مكان غير معلوم، كما كان قد تنبأ ذات يوم. أما أفلاكي فيقررهما صريحة بأنه كان قد قتل بتأليب وعلى معرفة من «فخر العلماء» علاء الدين. ولقد كانت الرواية الأخيرة موضع شك، حتى عهد قريب. وكأنه قد كان من المستهجن أن يقدم أحد أفراد تلك العائلة على مثل تلك الجريمة الشنعاء. إننا على أية حال، لتصور تلك المأساة وقد تمت ليلة ١٢/٥/١٢٤٨م على النحو التالي:

إنشئ الشيخان، جلال الدين وشمس الدين، يتجاذبان أطراف الحديث حتى الهزيع الأخير من الليل .. يطرق، على حين غرة، طارق على الباب .. يطلب إلى شمس الخروج إليه .. لأمر ما .. يخرج صاحبنا .. فيتعرض لطعنات أردته قتيلاً .. ثم يجر جثمانه ليلقي به في جب يقابل موقعه المدخل الخلفي للدار، (وما زال ذلك الحب موجوداً حتى يومنا هذا) .. يعلم سلطان ولد عن هذه الفعلة النكراء .. فيندفع إلى الحب .. يخرج الجثة الهامدة .. ويروح يدفنها في قبر حفره على عجل .. ولقد وضع فوق ذلك القبر الحصى والتراب .. فيما بعد ..



مولانا جلال الدين الرومي يوزع الحلوى؛ رسم منمنم تركي يعود الى القرن السابع عشر؛ وهو محفوظ في متحف Museum of Fine Arts Boston, Mass.

شمس الدين منجم جواهر، شمس الدين، نهار وليل،
شمس الدين كأس جمشيد، شمس الدين بحر
لا متناهي، شمس الدين نفس عيسى شمس الدين،
وجنات يوسف شمس الدين»

هذا ولطالما خاطب مولانا شمس الدين قائلا:

«لقد كان يعمر يداى القرآن دوما بيد أن الحب
جعلنى الآن أضمر جفانة ضما وكانت تملأ في دوماً
كلمات الثناء أما الآن فيملأه الشعر والرباعيات والغناء»
لقد أمسى مولانا بكليته شعراً وألحانا، وباتت الموسيقى
الترجمة المطلقة لمشاعره الحياشة، وراحت تنعكس على
تعبيراته المفعمة، وترجيحات أغنياته الجميلة. وعلى الرغم
من احتمال إدراكه، لاحقاً، لوفاة صديقه، إلا أنه
قد كبر عليه الإقرار بذلك. وراح يهتف مردداً:

«من ذا الذى قال، بأن خالد الحياة قد مات؟
من ذا الذى قال، أواه إن شمس الأمل قد أفلت
إن ذاك لعدو الشمس، تسلق الى السطوح وعصب
كلتا عينيه ثم أخذ يقول: ها هي الشمس قد أفلت!!»

هذا ويبدو وكأن مولانا قد شعر بالدور الذى كان قد لعبه
علاء الدين في المأساة. فإن الروايات المختلفة بل ورسائل
جلال الدين لتؤكد على أن الوالد لم يعد ليغير هذا الابن
العاق إهتماً. كما يذكر بأنه لم يكن ليحضر جنازة علاء
الدين هذا (الذى توفي سنة ١٢٦٠م)، لا ولم يكن
ليغفر له إلا بعد مرور فترة على وفاته. ولقد أشارت
إحدى رسائل مولانا الى ميراث علاء الدين وعائلته،
وأكدت ضرورة شمولهم بنصيب مما خلفه الاب ويبدو
أن أبناء جلال الآخرين، بالرغم من ذلك، لم يكونوا
ليعترفوا بشرعية إنتساب ذرية علاء الدين إلى العائلة.

هذا وتبقى أسئلة عديدة حائرة، معلقة عن شخصية
شمس الدين التبريزى. بل يبلغ الشك عند بعض
الباحثين درجة يروحون معها ينكرون حقيقة وجود مثل
هذه الشخصية أصلاً. غير أن عمّة الدروشة الضخمة
التي تقبع اليوم في متحف قونية، لتقف دليلاً قاطعاً
على أن مثل هذه الشخصية قد وجدت، يوماً، عيناً وأثراً.
هذا على الرغم من أننا لم نعهد مواقف مشابهة لمثل علاقة
التيم والإفتنان، التي جمعت بين مولانا وشمس الدين،
عند متصوفة الاسلام.

كان لقاءهما، بلا ريب، فريداً من نوعه. لم تنم علاقتهما
إلى ما ألفناه من عشق الجمال الإلهي في صورة الفتى،

وكان هناك مقام شمس .. حيث أقيم النصب التذكارى.
هذا ولقد دلت الحفريات التي تمت أخيراً، بقصد ترميم
ذلك المقام، على وجود قبر كبير يعلوه الحصى، يعود
الى العهد السلجوقي. وإننا لندين إلى السيد محمد أوندري،
مدير متحف مولانا، بفضل تأكيد الرواية التي اوردها
أفلاكي بهذا الصدد.

لقد حاول المحيطون بمولانا كتمان موضوع مقتل صديقه
عنه، لفترة من الزمان. بيد أن من يتأمل بعض ما نظمته
الروى من أبيات حزينة، ليستشعر صدى لتلك النازلة ..
لربما دل على إدراك حدسى إغترى مولانا بما ألم بصاحبه؛
«ليست الأرض بتراب .. بل إنها آتية قد ملئت بالدم
بدم المحبين .. وما انساب من جراحات الشاه الصريع
من الدم»

وقال له البعض: ربما شمس قد نزل ديار الشام ..
فانبرى يطلبه هناك. «إن قال أحدهم: قد رأيت شمس
الدين سله: أين هي سبيل الجنة؟» ولما لم يك ليجد
شمس هناك .. تروح أبيات القصيد تندفق:

«ولى عنى رفيق دارى .. فراراً من صرخات قنوطي
وبكي جارى لنحيبي ...»

ويرد جلال الدين، كما تروى المصادر، الى الشام ثانية
للبحث عن شمس الدين. وهو وإن لم يك، هذه المرة،
ليجده فقد عاد بشئ من هدوء البال ثم ما كان منه
إلا أن تبين شمس الدين في عين ذاته .. في نفسه ..
«يشع كنور القمر». وهنا بلغت عملية الاتحاد أوجها،
ولم يعد جلال الدين وشمس الدين انيتين منفصلتين
بل توحدتا الى أبد الدهر؛

«حين جئت تبريز تكلمت مع شمس الدين من خلال
الوحدة الإلهية، دونما حروف المائة مقالة ...»

هذا وتمثل القصائد التي نظمها الروى، على أثر هذه
التجربة، مختلف مراحل الخبرة الصوفية، من شوق وحنين
واستعطاف، بل ومرة بعد أخرى الأمل في الاتحاد
والحب الذى لا حدود له.

ولقد أثمر إقبال مولانا المتزايد على التوقيع الراقص،
حصيلة كبيرة من الغزليات. واصل هذا الغزل في بحر
رمل مشمن.

«لست وحيداً أروح أغنى: شمس الدين وشمس الدين
بل ينبرى الحجل في التلال يغنى، والبلابل تصدح
في البساتين ... وأغنى: أوج النهار، وسموات تدور،

الذى عرف وشاع في التصوف الإسلامى، وكان بمثابة عامل إلهام. وإنما كانت علاقة تبادلتها شخصيتان متصوفتان اتسمتا بالعظمة والمقدرة. ولقد شبه البعض شمس الدين بسقراط، الذى لم يخلف شيئاً مكتوباً، فكان مع ذلك سبباً لعظمة أفلاطون. كما وأن شمس بالمثل قد جرع كأس الشهادة على يد أولئك الذين لم يطيقوا حرارة ناره الروحية، ولم يدركوا مغزاها. لقد كان مولانا بمثابة المصباح وكان شمس بمثابة الشرارة التى اشعلت النار فيه. ويشير عبد الباقي كولمينرلى إلى وشيجة الصلة التى جمعت بين هذين المتصوفين قائلاً، «لقد كان مولانا مهياً للتجربة الوجدانية. كان عبارة عن مصباح نقي طاهر، امتلاً بالزيت، وأحكمت فيه الفتيلة، ولم يك ليعوزه سوى نار، أو شرارة حتى يشتعل، وما كان من شمس إلا أن كان تلك الشرارة. بيد أن النور، المنبعث من هذا المصباح، بفعل تدفق الزيت المتلاحق، ما برح يزداد قوة على قوة إلى درجة أنه لم يعد معها من المتيسر معاينة شمس الدين، الذى تحول بدوره إلى فراشة، لم تلبث أن تهافتت على ذلك النور مضحية بحياتها...» ولا ريب بأن المرء ليتبين بلاغة مثل هذه المقارنة حين يأخذ بعين الاعتبار الطبيعة الملتبسة للعلاقة التى قامت بين صاحبيننا، وتوهج ذلك النور الروحي، والخصيلة الشعرية التى نجمت عن لقاءهما الذى لم يعمر طويلاً، إذا ما قيس بالمعيار الزمنى؛

«ولا تزيد المغبه عن ثلاث كلمات:

لقد احترقت .. واحترقت .. واحترقت ...»

هذا وقد يميل القارئ إلى تجاهل الصفة الإنسانية لمولانا، ويظن أنه لم يكن ثمة شئ حسى دنيوى في حياته. وما ذلك إلا لطبيعة تجربة العشق الغامرة التى عاناها جلال الدين. غير أننا لنلمس حدة إنسانيته وبعد إدراكه لعالم الحس وقد عكستها أبياته بأسلوب هو غاية في الوضوح. إنه ليتوجب علينا ألا نعزل هذا «المصباح» عن الظروف التاريخية التى كان قد استنار فيها، وألا ننسى أوجه النشاط الإجتماعية الدنيوية المختلفة التى شارك فيها هذا المتصوف.

وفي السنة التى ظهر، بل واختفي فيها شمس الدين، أسست المدرسة القراطائية. وقد تم تشييدها عام ١٢٥١م. وتحمل، كما هو واضح، اسم نائب الملك جلال الدين قراطاى (ت ١٢٥٤م). وينتمي جلال الدين هذا إلى أسرة ذات أصول رومية (بيزنطية). هذا وقد عرف هذا السياسى الكبير بتقواه وإخلاصه، وكان صديقاً حميماً لمولانا، الذى لم يتردد بأن يطلق عليه لقب «ملائكى

السجاياء، ينطوى على صفات المقربين الى الله تعالى من الملائكة». «منجم العدل والصلاح». وهى كلها، بلا ريب، صفات قل أن إجتمعت لرجل دولة في إمبراطورية سلاجقة الروم ...

هذا ولم يك ليمضى طويل عهد على تبين مولانا لإنيته في شمس الدين، حتى أنست روحه الى مصدر الهام جديد. فيروى، أنه بينما كان يتمشى، يوماً، في سوق الصياغة، في قونية، تبادرت إلى مسامعه نغمات لرجع طرقات من دكانة «المعلم» صلاح الدين زركوب، فلم يلبث حتى انثنى يدور مأخوذاً بالرقص، ثم سأل صلاح الدين الاشتراك معه، وهكذا انبرى الرجلان يرقصان في السوق لمدة من الزمان إلى أن توقف صلاح الدين ليتابع عمله في دكانه، بينما استمر الرومى يدور ويدور لساعات طويلة ...

هذا وإن كنا لا نستبعد حدوث مثل هذه الحكاية، إلا أنه يجب ألا يغيب عن بالنا، حقيقة أن مولانا كان قد عرف صلاح الدين زركوب، هذا، لسنوات خلت. كان قد ورد أصلاً، الى العاصمة في العقد الرابع بعد المائتين والألف للميلاد، من قرية تقع في سهول قونية. وكان حينها في عنفوان الشباب. ولم ينفك حتى أصبح المريد المقرب عند برهان الدين محقق، الذى عنه أخذ مولانا التصوف. كما يبدو أن صلاح كان قد تمثل شيخه زهداً وتقشفاً. وعليه نجد برهان الدين يجعله وريثه الروحي، و«الخليفة» الأوحد له، على الرغم من أميته. ثم عاد صلاح الدين الى قريته حيث تزوج وأنجب عدداً من الأطفال. ولم يلبث حتى جاء ثانية الى قونية، حيث أقام بالقرب من والرومى شمس الذى أعجب به غاية الإعجاب، وأحبه. كما أن دكان صلاح الدين قد باتت مكاناً لإجتماعيهما، في بعض الأحيان وهكذا نلاحظ أن علاقة متبادلة كانت قد تطورت، لعهود طويلة، بين الشيخين، وقبل أن كان يدرك جلال الدين ذلك. غير أنه ولما كان قد جرب مولانا كرامة الحب الكامل، عاد يتطلع إلى مرآة جديدة، فما كان منه إلا أن وجدها في ذلك الإنسان البسيط، صلاح الدين، الذى تحقق فيه النقاء والخلاص من أدران الدنيا وسفاسفها. فزوده ذلك الإنسان بالصدقة، وأتاح له فرصة طيبة ليجد فيها ذاته من جديد. ويصف جلال الدين الصور المتغيرة التى يتجلى فيها الحب قائلاً:

«إن الذى جاء، لسنين خلت، تعلوه خرقة حمراء جاء هذه السنة وقد لفه بنى الرداء؛ والتركي، الذى أتاك

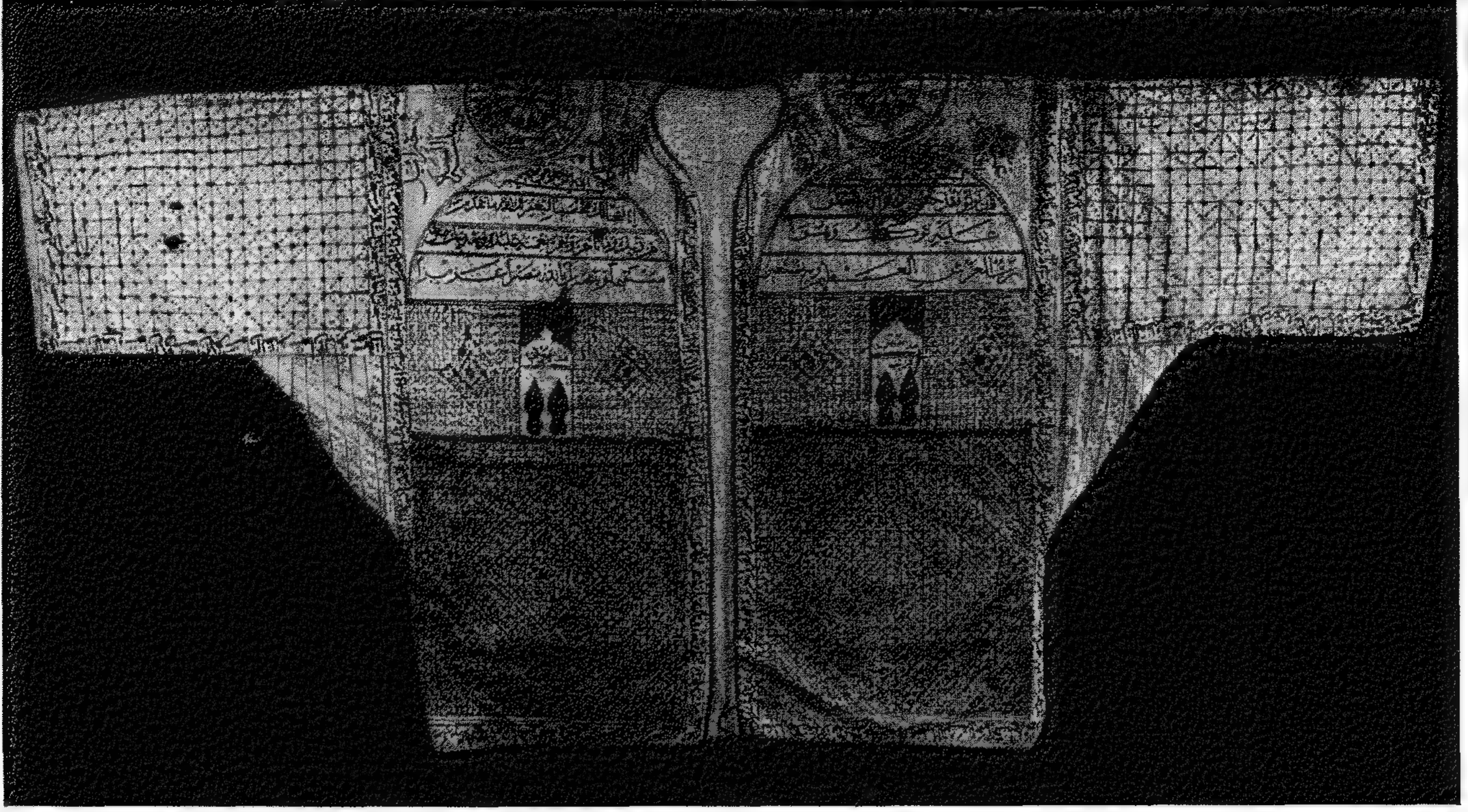
حديثه حينذاك في هذه السنة، كعربي قد أذاك الصديق واحد وما يتغير سوى الرداء؛ عاد اليك وقد استبدل الزى بالرداء. القوارير هي التي تتباين وواحد هو الخمر فذا الخمر يخذلنا وياحسن هذا الخدر»

وليس من المتجهن أن يصاب أهل قونية من جديد بخيبة أمل. فإن فرحتهم باختفاء شمس الدين التبريزي، ما كادت تكتمل حتى راح العالم الفاضل، مولانا جلال الدين، ينغمس بحب ذلك الصانع، الذي لم يكن ليحسن إستظهار سورة الفاتحة دونما تعثر، كما كان يرميه بذلك الحسدة الحاقدون. والناس إن حقدوا على شمس، بالأمس، إلا أنهم لم يكونوا ليبخسون قدره كمثقف ذي مكانة. لم يعر مولانا جلال الدين ولا صاحبه الصانع صلاح الدين كلام الناس وترهاتهم بالا. فقد تخطى اتحادهم حدوداً بعيدة، واتسم بالنقاء والطهارة. وكثيراً ما راح مولانا يكيل لصديقه الحديد، (الذي كان يبلغ حينها، بالضرورة، نفس السن) آيات المديح والثناء، بأبيات يوشحها الحب وتكتنفها الرقة والعذوبة. وفي فصل من فصول كتابه «فيه ما فيه»، يتناول مولانا من يقال له ابن جاووش، بالتوبيخ والتقريع، وما ذلك إلا لرميه صلاح الدين، على ما يبدو، بكلام غير لائق؛ «عن طيب خاطر هجر رجال ديارهم، تاركين، وراءهم، آبائهم وأمهاتهم، وممتلكاتهم وأقربانهم وأسرهم، وارتحلوا من الهند إلى السند، ونعالم التي كانوا قد اضطنعوها من حديد، باتت مزقا. ولم يك تكبدهم لذلك إلا في سبيل لقاء رجل ينبعث منه عطر العالم الآخر.. وأما بالنسبة لك، فما أن حظيت بلقاء مثل هذا الرجل وفي عقر دارك، لم تلبث أن تجنبته وأدرت له ظهرك. وما ينطوي فعلك هذا يقينا، إلا على بؤس شديد وطيش...». وتوثيقاً لصلة القرى، عمل مولانا على تزويج ابنه سلطان ولد، الذي كان حينئذ في منتصف العقد الثالث من عمره، من فاطمة، ابنة صلاح الدين. ومن الطريف أن نجد الروي في إحدى رسائله إلى ابنه سلطان ولد، وقد غدا يستحثه على معاملة زوجته هذه بالحسنى. كما كانت أبيات الغزل التي نظمها بمناسبة زواجهما، على كل لسان. ويوم أن توترت الأمور بين الزوجين، توجه مولانا إلى زوجة ابنه بأبلغ العبارات؛ «يقيناً سأحرمن ولدى العزيز، بهاء الدين، من حبي، لو سعي يوماً إلى إيدائك، لا ولن أعود إلى حبي له، ولن أرد عليه سلامه، ولن أرغب في أن يحضر جنازتي لو هو أقدم على ذلك...»

هذا وقد أولى مولانا إهتمامه، أيضاً، بهدية خاتون، الأبنة الثانية لصلاح الدين، التي كانت متروجة من خطاط اسمه نظام الدين. ويذكر أن مولانا كان قد عمل على تدبير أمر المهر لها وذلك بفضل ذات الشأن، حرم الوزير معين الدين بروانه، تلك المرأة الرائعة، التي كانت من بين من أسر مولانا إعجابهم. ويبدو، مما تنقله إلينا رسائل الروي، أن الزوجين لم ينعما ببجوحة من العيش. الأمر الذي جعله يتوجه بسؤال المويسرين من معارفه، لأن يمدوا يد العون إلى زوج ابنة صديقه، صلاح الدين.

ولقد تخللت السنوات التي جمعت بين جلال الدين وصلاح الدين أحداث سياسية حسام. ألت هذه الأحداث بأناضوليا، لا بل بالعالم الإسلامي أجمع. فلقد وصلت جحافل المغول، بقيادة بيجو عام ١٢٥٦م إلى مشارف قونية مرة أخرى. وتشير الأساطير إلى أنه، وبفضل الوجود الروحي لمولانا جلال الدين، لم يك ليتيسر لهم دخول «مدينة الأولياء». ثم ان أمور الحكم قد آلت إلى ركن الدين قيليج أرسلان الرابع، الذي لم يكن سوى ألعوبة في يد الوزير المتمكن معين الدين بروانه. وفي سنة ١٢٥٨م تم للمغول إحتلال بغداد والقضاء على الخلفاء العباسيين. وفي هذه السنة ألم المرض بصلاح الدين. وبعد طول عناء، «أذن» له مولانا مفارقة عالم الحياة الدنيا، لينعم بملكوت الحياة الروحية الخالصة. هذا وكان مرضه قد حال بين مولانا وممارسته لمهامه وأعماله، إذ قلما غادر، حينذاك، حجرة صلاح الدين. وما أن تم الفراغ من دفن جثمان الصديق الراحل حتى اشترك مولانا وأفراد عائلته وعدد من الأصدقاء باقامة حفل سماع ورقص صوفي بهيج، تخللته آهات الناي وترجيعات الطبول. إذ أن الموت ليس بفراق، بل إن هو إلا عرس من أعراس الروح. وثمة مرثاة قيلت بمناسبة وفاة الصديق ورد فيها:

«أيا ذا الذي، قد بكى على من هجر الأرض والسماء
إنتحب العقل وفجعت الروح، وتضرجت القلوب
في الدماء مذ عهدك، لم يك بين الناس من يأخذ
مكانك ولقد بكى المكان واللامكان، من حزنه
على فراقك وبات ذو القداسة والجناح والريشة من
جبريل، زرقاء وبكت عيون أهل الولاية والأنبياء...
يا صلاح الدين، أنت طائر ذو الطيران السريع قد
فارقت وقفز ذلك الغصن، الذي عنه كالسهم قد
قفزت»



قميص لسلطان ولد، الابن الكبير لمولانا جلال الدين الرومي وخليفته الثاني (توفي عام ١٣١٢). هذا القميص محفوظ في «متحف مولانا» Mevlâna Müzesi في قونيا، تركيا.

سنين، تعلق مولانا بشعائر الصلاة، وصيامه لفترات طويلة. هذا وقد أدى التزام مولانا المتناهي بالشرعية، وحسن معشره إلى إقبال الناس على بابه. نذكر من بين هؤلاء الوزير معين الدين بروانه، الذي كثيراً ما وقف على خدمته. علماً بأن هذا الوزير لم يك ليحظي بلقاء الرومي، إلا بعد طول إنتظار. وهو إن كان قد حظي بمخاطبة مولانا، في جل ما وصلنا من مراسلاته، فما ذلك، إلا بسبب المنصب الذي كان يشغله، والذي تسنى له من خلاله أن يمد يد العون الى المعوزين، ممن أشار عليه جلال الدين بمساعدتهم.

ولقد تمكن معين الدين هذا، والذي يعود إلى أصل ديلمي، من أن يكون حاكم قونية الفعلي زهاء سبعة عشر

ومما لا بد منه، أن تصيب أهل السنة خيبة أمل، وصدمة، حين كانوا يشهدون حفل سماع يقام على أثر الفراغ من مثل تلك الجنازة؛ قال مولانا:

«قال قائل: «يقلل السماع من الإحترام ورفع المكانة!» فلتكن رفعة المكانة لك، فالحب لي حظ ومكانة»

ومع ذلك، فقد تأصلت جذور مولانا واتجاهاته في مجتمع قونية بصورة ملحوظة. ومن نافلة القول، أن نذكر، بأنه وعلى الرغم من انغماس صاحبنا وولعه بالرقص الصوفي، لم يعجز، مرة، عن إصدار فتوى شرعية صائبة من خلال رقصه ودورانه. لقد امتثل الرومي، في حياته، الزهد المتطرف. ويؤكد سبيلار، الذي قام على خدمته عدة

عاماً (١٢٥٩ - ١٢٧٦م). هذا ولم يك موقفه الخاذل المتقلب من أسياده السلاجقة، بمختلف عن موقفه من المغول بل وأعدائهم ممالك مصر. وقد عمل على تأمين العرش لركن الدين قيليچ أرسلان الرابع؛ وذلك بطلبه بادئ ذي بدئ. تقسيم البلاد بين ركن الدين وبين أخيه «عز الدين كيقاوس».

حكم عز الدين قوية فترة امتدت من سنة ١٢٥٧م إلى سنة ١٢٦١م. إلا أنه قد أمضى جل وقته في أنطاليا، تلك البلدة الجميلة، الواقعة على البحر الأبيض المتوسط. هذا ويذكر بأنه كان قد وجه الدعوة إلى مولانا لزيارته هناك، (إلا أن جلال الدين لم يعمل على تلبية تلك الدعوة). ولقد حاول عز الدين التعاون مع البيزنطيين ضد المغول. بيد أن «أعوانه» لم يلبثوا حتى زجوا به في السجن. ثم أن المنية قد عاجلته، وذلك في سنة ١٢٧٨م، وإثر عدد وافر من المغامرات. وأما عن معين الدين بروانه، والذي تحالف، بصورة شبه علنية، مع المغول، عاد وتسبب بمقتل السلطان ركن الدين على يد أسياده. ولم يك ذلك إلا في سبيل تمكين ابنه، الطفل، غياث الدين كيخسرو الثالث، من إعتلاء العرش سنة ١٢٦٤م.

وعلى الرغم من شعور الصداقة والتقدير الذي كنهه معين الدين لصاحبه، لم يك لينجو من تقرير مولانا له، لفظاً أو مراسلة، إن هو أبدى سوء أدب، (كان تحدث مرة مع أحد الزائرين أثناء إنغماس الرومي وإنشغاله بحفل سماع، فما كان من مولانا حينها إلا أن كال له اللوم والتوبيخ بقصيدة غزلية طويلة). كما أن مولانا قد كره منه، أكثر ما كره، التقلب وسياسة الرقص على الحبال التي انتهجها. «ويروى بأنه معين الدين زار مولانا يوماً طالباً النصيحة، فقال مولانا له: «لقد سمعت بأنك تحفظ القرآن وتأخذ الحديث من حلقات الشيخ صدر الدين». أجاب الوزير: «نعم»، فما كان من مولانا إلا أن أردف قائلاً: «إذا لم يك في عبارات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ما يؤثر بك فاذا عساني أقول؟»

ولقد كان، أستاذ هذا الوزير، صدر الدين القونوي على رأس المقربين إلى ابن عربي من بين التلاميذ والمريدين. كان على درجة رفيعة من العلم، على الكعب في ميدان التصوف، أو هي النظريات الشيوسوفية، التي استهوت قلوب عدد من أبناء الطبقة العليا. وعلى النقيض من الحياة المتواضعة التي سلكها مولانا، اتسم طراز معيشة صدر الدين بالرفاهة والبذخ. وهو لم يك لينظر، على الدوام،

بعين الرضا إلى مسلك مولانا المندفع، لا ولا إلى صورة الحب غير المشروط الذي كان يتبناه، أو التدفق الشعري العارم لديه. ومن جهة أخرى، لم يعر مولانا جلال الدين نظريات المتصوف الكبير ابن عربي عظيم إهتمام. ونحن هنا لا نستهن إحتمال صدق الحكاية التالية: أنه وبينما راح، أصحاب مولانا، يوماً، يعرضون لكتاب ابن عربي الضخم «الفتوحات المكية» (ويحتوي على ٥٦٠ باباً) ويصفونه بالغرابة، وبأنه غير بين الغرض، دخل عليهم المطرب المعروف زكي القوال، مغنياً، ألحاناً عذاباً، فما كان، حينها، من مولانا إلا أن علق بقوله، «فتوحات زكي لمي خير من الفتوحات المكية»، ثم إنطلق يدور راقصاً... ومع ذلك، فإن المتصوفين الكبار قد تعايشوا دونما نزاع ظاهر، علماً بأن صدر الدين لم يسعه، فيما بعد، إلا أن يعرب عن إعجابه وتقديره لجلال الدين الذي كان يصغره سنّاً، على أغلب الظن. ويشير جامي إلى أن «نوعاً من الصداقة قد جمع بينهما». كما يبدو بأن جلال الدين نفسه قد مال إلى الفكر النظري في أخريات حياته. هذا ولم يسع صدر الدين إلا أن سقط، مغشياً عليه حينما طلب إليه أن يؤم الناس في صلاة جنازة مولانا. وبعد وفاة جلال الدين ببضعة أشهر، لم يلبث صدر الدين القونوي أن فارق الحياة. ويرقد جثمانه في ضريح مكشوف، في وسط قونية.

هذا وإن كان قد تعلق الوزير معين الدين بهذا المتصوف أكثر من سواه، فقد شغف أيضاً بفخر الدين العراقي. وهو شارح آخر لأفكار ابن عربي، وأكثر شاعرية من صدر الدين. بل إن أشعاره الغنائية الفارسية تنتمي إلى أعذب ألوان شعر الحب الصوفي. كان هذا الشاعر قد رجع من الهند، بعد إقامة طال أمدها، على أثر وفاة بهاء الدين الملتاني (ت ١٢٦٢م)، فزار بطريقه فيما زار مدينة قونية. وعلى الرغم من أن المصادر، التي بين أيدينا، لم تحتفظ لنا بوصف لتلك الزيارة، إلا أننا نعتقد، تخميناً، بأنه قد قام بزيارة جميع رواد التصوف في أخريات العقد السابع من القرن الثاني عشر. ثم أن معين الدين بروانه قد أنشأ له تكية صغيرة في توكات، تلك البلدة المزدهرة في القطاع الشمالي من الإمبراطورية السلجوقية. ثم توجه العراقي إثر وفاة الوزير معين الدين، عام ١٢٧٧م، إلى الشام، حيث كان يسودها وضع سياسي يفوق أناضوليا إستقراراً. ولم يلبث هناك حتى وافاه الأجل سنة ١٢٨٩م. فدفن بالقرب من قبر الشيخ محي الدين ابن عربي، في دمشق، على ما يقال.

وزار قونية، في حياة مولانا، لا بل في السنوات الأولى منها، متصوف آخر، ألا وهو نجم الدين دايا الرازي. كان نجم الدين هذا، طليعة أتباع نجم الدين الكبرى، الذي كان قد فر أصلاً، كما فعلت أسرة الرومي، من المغول، واستقر في سيواس. وهناك أنجز كتابه «مرصاد العباد»، الذي سرعان ما ترجم إلى اللغة التركية، وبات خير كتاب يرجع إليه في التصوف على الطريقة الكبراوية، في مختلف بقاع القطاع الشرقي من العالم الاسلامي، وفي الهند خاصة. هذا وقد هيا له الوزير معين الدين بروانه تكية في القيصرية. و«تنقل إلينا طرفة، فحواها؛ أنه قد طلب إليه، أثناء زيارته لقونية، أن يؤم الصلاة، فانبرى يتلو فيها، سورة «يا أيها الكافرون» ثم لم يلبث حتى أعاد تلاوتها، فما كان من مولانا جلال الدين، حينئذ، إلا أن التفت إلى صدر الدين القونوي قائلاً: «لقد قصدني بالأولى وعناك بالثانية ...»

لم تقتصر علاقة مولانا بأبناء الطبقة العليا على الوزير قراطاي، الذي أشرنا إلى ميله إليه، بل إننا لنتبين وشيجة صداقة وود أخرى جمعت بينه وبين أحد رجال السياسة في الإمبراطورية السلجوقية المتقوضه. كان هذا السياسي الشاب فخر الدين صاحب عطاء، الذي عمل على مناوأة معين الدين بروانه أحياناً (ت ١٢٨٨م) وهو «أخونا»، ذلك «التقي الورع، عالي المقام»، الذي أنشأ العديد من المدارس والزوايا والسبل. أما عن تلك المدرسة التي تحمل اسمه والتي أنشأها في قونية، وأنفق على زخرفتها بسخاء كبير، فقد أنجز بناؤها لسنة واحدة سبقت وفاة مولانا. غير أنه، وعلى الرغم مما اتسلت به هذه المدرسة من جمال، فلم تك لتداني روعة «إينجه مناره لي»؛ تلك المدرسة التي تم بناؤها عام ١٢٥٨م، واشتهرت بأطواقها الكبيرة التي ازدانت بها جنباتها، وقد تخللتها آيات القرآن الكريم التي نقشت باتقان فائق، على الحجر. كما دأب على حضور مجالس جلال الدين عدد من التجار المويسرين. ويروى، أن أحد هؤلاء قد اعتاد على توزيع ما كانت تحويه الصناديق من ثمين المتاع، على المطربين العازفين والمنشدين، في مجالس السماع.

غير أن مولانا، والحق يقال، قد خص الطبقتين، الوسطي والدنيا بعطفه وتقديره، قبل كل شيء. وقد أدت به مصادقته لأهل الصنعة والحرفيين لأن يقع هدفاً لهجمات بعض الأفراد من علياء القوم؛ «يرتضي الخياط، والنساج، وبائع الخضار، حينما حل أحدهم، يرتضيه» ولا يسع مولانا، هنا، إلا أن يذكر القائل، محققاً، برواد

تصوف العهد الكلاسيكي الأول، وما انطوت عليه أسماؤهم من نسبة مهنية. نسوق من بين هؤلاء، هذه الأسماء: أبا بكر النساج، والحنيد القواريري، والحداد، والحلاج. وأما بالنسبة لمن علق على مولانا بقوله: أنه قد جمع حوله الطالحين من الناس، فقد أجاب عليه قائلاً: «لو كان الذين حولي أهل الصلاح، لبت تابعاً لهم. ولو كانوا من أهل الشقاء أخذتهم أتباعاً».

ولقد لاذ بباب مولانا عدد كبير من الفقراء والمعوزين. وراحت رسائله تتوالى، سعيًا لمساعدتهم؛ أفليس لهم كل الحق بأن يستثنوا من دفع الضرائب الباهظة، وأن يحظوا بعمل في بطانة الوزراء، وأن يقام اليهم من المسال ما يمكنهم من الوفاء بما تراكم عليهم من ديون. «... ليس له من منزل يأتوى فيه ليله، وأمه سمها الفقر. أما زوج أمه، فسيء الطبع بخيلاً؛ ألقى بالطفل خارجاً، وأردف قائلاً: إياك والعودة إلى بيتي، وإياك أن تأكل خبزي...». ولم يك مولانا ليتردد في أن يطلب إلى أحد الوزراء، أو إلى أحد القضاة من ذوى المقام الرفيع، بأن يتكرم بتخصيص وظيفة في مسجد أو في مدرسة من المدارس لهذا الشخص أو ذاك. ومرة أخرى استحث جلال الدين أحد الوزراء على إبتياح بعض الآنية النحاسية، من تاجر عفيف ذي عوز، طالباً إليه تسديد قيمتها في الحال ... وكان مولانا، دوماً، يذكر من يخاطبهم بما جاء بالآية الكريمة «ومن أحيأها (النفس) فكأنما أحيأ الناس جميعاً». هذا ولا يسعنا هنا إلا أن نشير إلى أنه وبالرغم من تعاطف صاحبنا مع الفقراء من أهل الصنعة، فقد رغب عن الفلاحين الذين اتسموا بالفظاظة وسوء التصرف. وراح يتهجم على حياة الريف، التي إن كانت تؤدي بالناس إلى أمر، فما ذلك إلا الغباء المطبق. وهو، بلا ريب، قد مقت الإتجاهات الفوضوية، بكافة الصور التي تجلت فيها من خلال سلوك بعض الجماعات التي اتخذت من الدراويش الجواله أنموذجاً تقتديه. وأكد، دوماً، العظمة التي امتاز بها عالم الأكوان، وكيف أن لكل مخلوق فيه دوراً معيناً يلعبه. وبنفس المنطق، الذي تبين فيه أن الأشكال الخارجية ليست إلا «الغلافات»، (غلافات النقل) الذي تستطيع العين الباصرة، عين المؤمن الكامل، أن تتخللها وأن تدرك «النقل»، في الداخل، رأى أن لكل من الأشكال والغلافات وظائف في الحياة تؤديها: «إن أنت غرست الأرض نقلة نواة المشمش وحدها، فلن ينمو شيئاً، وإن أنت غرستها وغلافها نمت ...»

هذا وتعكس أفعال الإنسان الظاهرة دخيلة نفسه، تماماً

[illegible]

کدشت کبیرا دانند که در کدشت علم کدشت است علم : علم کدشت کدشت
 علم کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت
 کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت
 کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت
 کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت
 کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت کدشت

علامات عنعنوية لموسيقى الدراويش المولويين؛ محفوظة في «متحف مولانا» Mevlâna Müzesi في قونية.

كما يعرف اسم المرسل إليه من عنوان الرسالة. «إن لي الصورة التي انتصبوا فيها على أقدامهم والنحو الذي عليه طأطأوا رؤوسهم، ما قد يهيئ لنا إدراك مكنون أنفسهم، والحال الذي كانت عليه مشاعرهم نحو الله...» ولقد وشح التهذيب والرفعة أسلوب حياة مولانا، الأمر الذي جعل منه زعيم أهل المدن؛ في الوقت الذي راح فيه أهل البداوة والريف يلتفون حول معاصره حاجي بكتاش، وحول جماعات الدراويش الصغرى، أولئك الدراويش الذين انطلقوا يجوبون اناضوليا، طولاً وعرضاً. هذا وقد تطور عن هذا المدخل التمذني إتجاه، تحلت به الطريقة المولوية فيما بعد، وكان غاية في الرفعة الثقافية. ولا يفوتنا أن نذكر، في هذا المضمار، حقيقة أنه كان هنالك عدد، لا بأس به، من النساء بين طلبة مولانا والمعجبين به. ولا تبخل بعض رسائله عن سبع عاطر الثناء والمديح على النساء من أهل التقى والإحسان. ويردنا هنا ذكر تلك الإمراة التي أنشأت زاوية وراحت تضطلع بمهمة شيختها، وتلك الراقصة الجميلة، التي كانت تنزل خان ضياء، وهو مكان عرف بسوء شهرته، ثم كان أن اهتدت إلى حياة التقى والصلاح، على أثر زيارة لها من مولانا جلال الدين. وينقل أفلاكي، أن زوجة أمين الدين ميكائيل، الذي شغل نيابة الملك مرة، اعتادت على دعوة الرومي إلى جلسات السماع في بيتها، والقاء الورود على رأسه خلال السماع. وأما عن زوجة السلطان غياث الدين التي غادرت إلى القيصرية، فلما لم تك لتطيق الفراق، فقد طلبت إلى رسام بيزنطي، أن يرسم صورة لمولانا تحتفظ بها. ومما هو ثابت، أن عدداً من النساء، كمثل ابنة سلطان ولد، قد عمل، في تالي العهد، على نشر الطريقة بنجاح مشهود. ولقد حظيت كرا خاتون (ت ١٢٩٢م)، الزوجة الثانية التي اقترنت بها مولانا، على أثر وفاة الأولى، بهذا المديح: «جمال عصرها في خفة الروح والإكمال، و«ساره» أخرى، و«مريم» أيامها في العفة والطهارة». هذا وقد ولدت لمولانا هذه الزوجة ابناً وابنة. ويذكر الأفلاكي بأن الأب قد أقام مجالس السماع بمناسبة مولد ابنه من هذه الزوجة، عالم، التي استمرت سبعة أيام، كما إنسابت أبيات غزلية عذبة، ترحب بزهرة البستان الجديدة. ولما شب عالم عمل في سلك الدولة؛ غير أنه لم يلبث حتى تخلى عن عمله هذا، إرضاءً لوالده، ولبس بعدها ثوب الدراوشة. وأما عن الابنة، ملكة خاتون فقد تم زواجها، فيما بعد، من شخص اسمه شهاب الدين.

لقد راح مولانا جلال الدين يمضي أيامه في العبادة، والتأمل، والمحاور، بل وأحياناً في مجالس السماع. وأما في فصل الصيف، فقد اعتاد الذهاب وأصحابه ومريده، في نزهة إلى مرام، يتمتعون خلالها بالإنصات إلى جرش طواحين الماء، على التلة. كما أنه كان يذهب، مرة في كل سنة، إلى ينابيع إيلغين الحارة.

لقد تكررت التجربة الإلهامية عند مولانا ثلاث مرات. فبعد عملية الحب المتأجج، الباهر، التي تبادلها مع شمس الدين التبريزي، حظي بسلام روحي في صحبة صلاح الدين زركوب. أما المظهر الأخير لتألق عقلية المكتملة، فقد تأتى من خلال أثر حسام الدين جلبي عليه. فبعد أن خلق مولانا في سماء حب شمس الدين، وألف خدر صحبة الصائغ صلاح الدين، تجلى الآن في ثوب المعلم الملهم، الذي راح يعبر ما يسمي بعرف الصوفية «بدائرة النزول»، عائداً إلى عالمنا هذا، كمرشد وأستاذ.

انتمي حسام الدين بن حسن أخي ترك، إلى الطبقة الوسطى من مجتمع قونية. ويشير اسم والده إلى احتمال إنتسابه إلى منظمة أخي. كانت هذه المنظمة عبارة عن تجمع ضم الصنائع والتجار وسواهم ممن عرفوا بالصلاح والتعفف. وتعود بجذورها إلى جماعات الفتوة العربية-الفارسية، التي كانت المثل الصوفية بدورها قد نفذت إليها. وقد حرص أعضاء الجمعية على توفير الرخاء والرفاهية لإخوتهم، كما عملوا على إستضافة أبناء السبيل. والجمعية بتكافل أعضائها وتعاضدهم قد سعت إلى تلبية حاجات المجتمع.

هذا ولم يبرز حسام الدين في حياة مولانا بروزاً مفاجئاً غير متوقع. فقد كان قد التزم صحبته لعدة سنين سبقت مرحلة التحول. ويذكر أن شمس الدين التبريزي كان قد أولاه اهتماماً فائقاً حين لمس فيه نعم الفتى، ولا سيما قد كان يعمر قلبه الزهد، ويملاً نفسه الطموح والاجتهاد. هذا وكان حسام الدين قد رتب، في تالي العهد، شيخاً لتكية الوزير ضياء الدين، وذلك بالرغم من معارضة المناوئين له. ويشي سبيلار على الرقة التي أمتاز بها حسام الدين، كيف لا وقد اعتاد أن يستشعر الآلام التي يعاني منها أصدقائه، وكأنها تحمل جسمه. كما كان غاية في حسن السلوك. يأتي أن يتطفل باستعمال مرحاض بيت شيخه، ويعود إلى بيته ليجدد وضوءه هناك، حتى لو كان ذلك في ليالي الشتاء. هذا وكثيراً ما أطلق عليه مولانا، في رسائله، لقب «جنيد عصره». ويعكس علينا عدد من تلك الرسائل، مقدار الحب الذي كنهه جلال الدين له،

لمن اكتمل به إتجاهه، ومن كان «بالنسبة لى، الأب والإبن والنور والعين...» ولحسام الدين يرجع فضل الهام مولانا لأن يترجم خواطره وأفكاره، وتعاليمه، ولتقل، ملخصين؛ حكمته بأكملها، عباراتاً مكتوبة، ويرصدها لفائدة أتباعه ومريديه. كيف لا وقد كان يتطلع هؤلاء الى تعاليم شيخهم الأصلية، ليلتزموها في تثقيف أنفسهم. علماً بأنهم قد كانوا قبلها يدأبون على مطالعة ملاحم الشعر الصوفي التي نظمها كل من مجد الدين سنائي، وفريد الدين العطار، (وعلى وجه الخصوص «منطق الطير» و«مصيبت نامه»). فسرعان ما استجاب مولانا لرغبة صاحبه الحبيب، وراح يملئ عليه ما بات يعرف بـ«المنثوى المعنوى» (المزدوج الروحي). وحسام الدين يكتب. يقول مولانا في خاتمة إحدى القصائد المفعمة بالمشاعر، والتي نظمت في ذكرى شمس الدين:

«أحسام الدين، فلتكتبن الثناء في مدح أمير الحب هذا، بالرغم من أن هاجر دينه لا يزال يستجدى في هواء حبه!»

لعدة سنوات، لم يبرح حسام الدين مولانا، يسجل كل بيت من الشعر نبثته شفاهة. لازمه أينما حل؛ في الشارع، وفي الحمام، وفي مجلس السماع، وفي البيت. هذا وقد إعتاد مولانا إعادة إنشاد الأشعار، حتى يتم تصحيحها، ومن ثم توزع على المريدين وهكذا جاءت أبيات القصيدة، بأسلوب سهل فياض، ووزن بسيط؛ أي «رمل مسدس»... وهو في ذلك قد تبع سنائي والعطار، لغرض التعليم الصوفي. غير وأنه ليعسر علينا تقرير التاريخ الذي بدأ فيه جلال الدين «المنثوى»، على وجه التحديد. فمن المفروغ منه هو أن حسام قد برز كظاهرة إلهامية عقب وفاة صلاح الدين زركوب. هذا واننا لنتفق مع عبد الباقي كولبنارلى، في أن إحدى حكايات الكتاب الأول من «المنثوى»، تشير إلى أن الخلفاء العباسيين كانوا الى ذلك الوقت يحكمون بغداد. ولما كان مقتل آخر الخلفاء قد تم، على يد المغول، سنة ١٢٥٨م، يرد إحتمال الفراغ من إملاء الكتاب الأول، والذي تتوف أبياته على الأربعة آلاف بيت، في فترة تقع ما بين عام ١٢٥٦ وعام ١٢٥٨ للميلاد. ويؤيد ذلك، أيضاً إحتواء الديوان لقصيدة مؤرخة تشير، من خلال رؤية غريبة، الى هجوم قام به المغول بالقرب من قونية. وتاريخ القصيدة هو ٥/ ذو القعدة/ ٦٥٤هـ، الموافق ٢٥/ تشرين الثاني/ ١٢٥٦م. هذا وقد ذيلت القصيدة بتوقيع إسم حسام الدين والذي كان قد تمكن من فؤاد مولانا. كذلك تضح، بهذا، ملاحظة كانت قد

وردت في مطلع الكتاب الثاني من «المنثوى»، يشكو فيها الروى من أنه قد مضى عهد طويل على الفراغ من الجزء الأول، إذ كان ذلك ما بين سنة ١٢٥٨م وسنة ١٢٦٢م. وهذا التاريخ المتأخر مذكور في ابتداء الجزء الثاني من «المنثوى»، فلقد اعترت مولانا، على أثر وفاة صلاح الدين، مشاعر الحرمان التي أعجزته عن متابعة التعليم الشعري. كما كان في وفاة زوجة حسام الدين سبب في توقف مصادر إلهام جلال الدين. هذا ولم يتم اختيار الروى لحسام الدين «كخليفة» أول له إلا في سنة ١٢٦٢م. وهكذا نرى كيف أن صاحب الفتى، الذي ورد ذكره، كانسان غير مكتمل النضوج، في مطلع «المنثوى»، وأثناء الحديث عن غموض قصة شمس الدين، يبيت الآن في محل قبول كخليفة روجي فعلى لمولانا.

لم يتوقف مولانا عن إملاء «المنثوى» إلا عند مرضه الأخير. و«المنثوى» كعمل أدبي يخلو من الترتيب، ويعوزه الترابط البنائي، وتتداخل بعض أبياته في البعض الآخر، وخواطره غير المتجانسة حيكت على إعتبار تداعي الألفاظ ليس إلا، كما عاز الحكايات الترابط المحكم بينها. وأما عن التعبيرات المجازية، فغير محصورة الدلالة، فقد ينطوى التعبير الواحد على الإشارة الى معنى، ونقيض ذلك المعنى، مما يجعلها تضارب في مرماها ومغزاها. وجلال الدين قد استخدم، في كتاباته وأشعاره، بل وأشار إلى مختلف أمور الحياة اليومية، كما أكثر من الحديث حول جوانب من التقاليد التي ترجع الى تلك الأمم التي نزلت ديار خراسان وبلاد الروم، من الحثيين واليونان والرومان والمسيحيين، وكانوا قد خلفوا فيها آثاراً لتراثهم الروحي. وقد كان يستقي موضوعاته من الأحداث التاريخية، والأساطير، وسير القديسين، بل ومن الحكايات الشعبية. كما أنه لم يتردد في تضمين صور لمجالس الحوار في أصول الدين، التي دارت حول مواضيع «الجبر والاختيار»، والحب وأمور الصلاة. كما أنه يغوص في تدبر أقوال الحكمة والأحاديث النبوية. نجده، أحياناً، وكأنه يقتني أثر باب من أبواب كتاب «إحياء علوم الدين» لأبي حامد الغزالي، وأحياناً أخرى، نراه ينطلق في جميع الحكايات العارية، دونما توطئه أو تمهيد، ثم يسعى بعد ذلك إلى إعطائها مضموناً روحياً. أما بخصوص الحكايات المعمرة، من ذوات المائة، بل الألف سنة والتي ما عتمت تشيع في الأقطار الواقعة إمتداداً من الهند الى بلاد الروم، فإنها لتختلط بالطرائف التي تصف تقاليد معاصرة، فارسية كانت أم تركية.

ولقد أدرك مولانا عند شروعه باملاء الكتاب السادس، بأنه سيكون خاتمة أجزاء هذا العمل الهائل، ونشير هنا إلى أن الحكاية الأخيرة من هذا الجزء، لتعوزها النهاية المنطقية.

وهكذا، بعد حياة إرتقي فيها مولانا قمم الحب الروحي، وعاني فيها أبلغ ألوان الشوق، وأعنف مشاعر الغربة، وحقق فيها غاية الاتحاد الروحي، وأنتج خلالها تراثاً شعرياً، تجاوزت أبيات القطاع الغنائي منه ثلاثين ألفاً؛ وناقت الأبيات التعليمية منه على ستة وعشرين ألفاً، وبعد حياة تجاذب فيها أطراف الحديث، كما جاء في كتابه النثرى «فيه ما فيه»؛ وبعد أن أنشا العديد من الرسائل، التي كان يوجهها في سبيل خير أبناء بلده، بعد كل الذي أسلفنا إعتراه الإجهاد ودب فيه الإعياء.

كما أن الموقف السياسى في أناضوليا قد ساء عاماً بعد آخر. هذا ولا يسع المنشآت الرائعة، والذي قد تم إنشاء بعضها لسنة واحدة سبقت وفاة مولانا، (وكانت تحوى جنباتها الزخرفة والخطوط الجميلة، التي أستخدم في إعدادها كل ما توصل إليه الفن من وسائل، حتى ذلك العهد)، لا يسع تلك المنشآت أن تحول دون إدراك حقيقة أن السلاجقة كانوا قد فقدوا إستقلالهم، بل وراوحوا يدفعون الضرائب إلى المغول. كما نذكر هنا بأن الخلافات السياسية الداخلية، والحزازات بين الجماعات المختلفة قد لعبت دوراً جذرياً في تفكك السلاجقة وضعف شوكتهم. في هذه الظروف يتذمر جلال الدين من سوء تصرف الجنود الذين لم يتورعوا عن إقتحام البيوت؛ والأحداث المفجعة التي كانت تشغل بال قطاع المثقفين في قونية ... ولم يفتأ عدد، من أولئك الذين تنبأوا بما سيحيق بالبلاد من أحداث سياسية، وعقب وفاة مولانا، حتى انطلقوا، الى البلاد الشامية والمصرية. هذا وكانت بلاد الشام، التي باتت جزءاً من مملكة المماليك منذ عام ١٢٥٠م، قد برهنت على مناعة حصانها ضد الغزو المغولى. كيف لا وقد تمكن الظاهر بيبرس، وللمرة الأولى، من كبح جماحهم في معركة «عين جالوت» الحاسمة سنة ١٢٦٠م.

ومع أيام الخريف من سنة ١٢٧٣م، راح عود مولانا بين ويذوى. ويعجز الأطباء عن تشخيص الداء، اللهم الا أنهم قد أشاروا الى وجود ماء في أحد جنبيه، وأكدوا أن تدهور الصحة والوهن ليعتريه من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه. ولقد لازم مولانا صديقه الطبيب أكمل الدين، الذي يعرف بشرحه لكتاب ابن سينا

«القانون». كذلك فقد لازمه أعز أصدقائه عليه، سراج الدين الترى، الذى سبق لمولانا أن زاره، وتحدث معه بموضوع شمس الدين التبريزى. كما عاده في مرضه أصدقائه الآخرون ومريدوه والزملاء. ولم يك يمالك جلال الدين إلا أن يعمل على تخفيف لوغتهم بإنشاء أشعار تدور حول الموت، الذى ليس هو إلا مدخلا لحياة جديدة. وهذا موضوع كثيراً ما كان مولانا قد تناوله في أيامه السابقة. ولما كان البركان قد أقلق مضاجع أهل قونية، إنطلق، من علم منهم بمرض مولانا، إلى عيادته والإعراب لآله عن التقدير والإحترام الذى تكنه القلوب لهم. بيد أن روح جلال الدين لم تلبث حتى فارقت الحياة، عند مغيب شمس يوم ١٢٧٣/١٢/١٧م. ولقد شاركت في دفن جثمان مولانا، الفئات المختلفة للمقاطعة. وانبرى المسيحيون واليهود يشاركون في صلاة الجنازة، كل حسب شعائر دينه. كيف لا وقد جمعت بينه وبين العديد من غير المسلمين خير الوشائج ... هذا وقد أقيمت مجالس السماع إثر الجنازة، وراحت الألحان الموسيقية تعزف الى ساعات متأخرة.

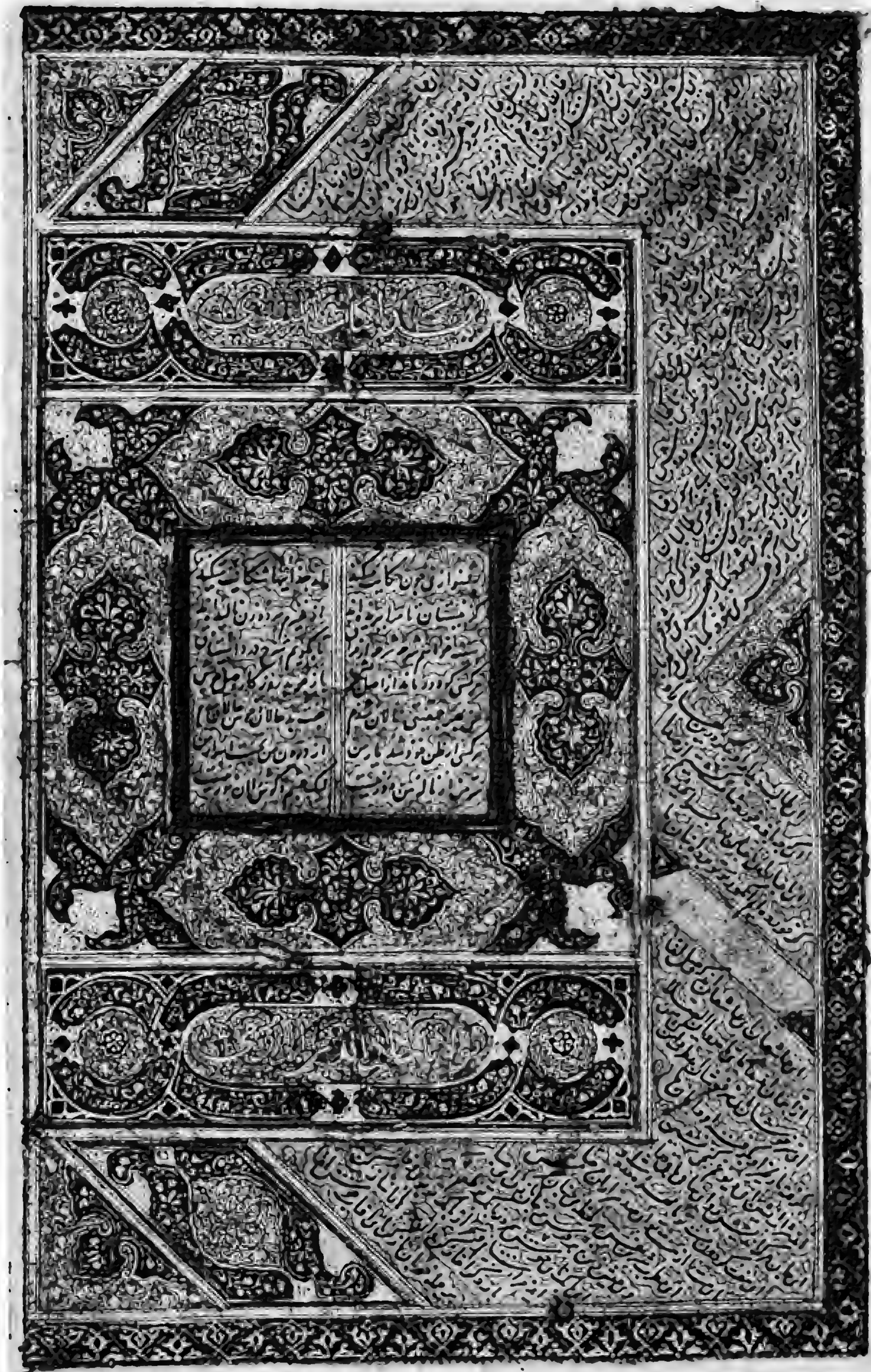
«حين تقبل زائراً لقبرى، ستجد ضريحى المسقوف يرقص؛ فلا تأتني، يا أخي، دونما دف الى قبرى، فليس هناك من مكان للحزين في الوليمة.»

وهكذا، قد خيم الصمت على مدينة قونية.

ومما يروى أن هرة مولانا أبت، لأيام، الطعام، وبأنها لاقت حتفها بعد أسبوع من وفاته. فلم يك من كريمته إلا أن دفتها إلى جانبه. ولطالما ذكر جلال الدين الحيوانات في شعره، حيث رآها منشغلة في حمد الله (عز وجل)، ووجد فيها خير نموذج أو تعبير للسلوك الإنساني!

هذا ويذكر عبد الرحمن جامى، أنه عقب وفاة مولانا وبينما كانت تجمع جلسة بين كل من صدر الدين القونوى، وشمس الدين الفلكي، وفخر الدين العراقي وغيرهم من شيوخ التصوف، يستعيدون فيها ذكرى الشيخ الراحل، قال الثيوسوفى الكبير صدر الدين: «لو كان كل من أبي يزيد البسطامى والجنيد بين ظهرانينا لتعلقا بطرف ثوب هذا الرجل، ذى الفضيلة، ولإعتراه عطية؛ كيف لا وهو حامى حمى الفقر المحمدى، نستشف ذلك من خلال تأملاته...»

هذا وما برحت جماهير الناس تهرع إلى زيارة ضريح مولانا الى يومنا هذا.



صحيفة من «المثنوى المنوى» لمولانا جلال الدين الرومي، كتبت سنة ١٤١٩ في شيراز لابراهيم ابن شاه رخ ابن تيمور. هذه المخطوطة محفوظة الآن في متحف
 گولبنکیان Muscu Gulbenkian في لشبونه.

عبد الوهاب اليباتي

جلال الدين الرومي

«اصنع الى الناي يثن راوياً».

قال جلال الدين -

النار في الناي

وفي لواعج الحب

والحزين

الناي يحكي عن طريق طافح بالدم

يحكي مثلما السنين

«شيرين» يا حبيبتي

«شيرين»

دار الزمان

احترقت فراشتي

وانطفأ المصباح، لكني مع السارين

مع المحبين، مع الباكين

احمل أكفاني

يثن راوياً...

قال جلال الدين:

من راح في النوم سلا الماضي

مع الباكين

«شيرين» يا حبيبتي

«شيرين»

قال مولانا جلال الدين الرومي بالعريية:

يا قريب العهد من شرب اللبن

ديلمي الشعـر رومي الذقـن

من رأى رويحـن في بـسـدن

غير ان لم يعرفوا عشقي بمن

كل شيء منكم عندي حسن

ومتاعي باد مما في عاشا وطن

يا صغير السن يا رطب البدن

هاشمي الوجه تركي القفا

روحه رويحي ورويحي روحه

صح عند الناس اني عاشق

اقتطعوا شملـي وإن شتم صـلـوا

ذاب مما في متاعي وطني

فالمكانات حجاب عن عيان اللامكان

ينتن الماء الزلال طول حبس في الجنان

يا ضميري طر سارا لا تطر صوب البيان

وانتقال للطيور فوق جو للأمان

انتقال في هوان وانتقال في جنان

انما الفرق سيدوا آخر للافتنان

اطيب الأسفار عندي انتقال من مكان

المكانات خوائي، لا مكان بحر الفرات

في البيان انفراج في مطار للضمير

انتقال للدجاج وسط دار للحبـوب

يا فتى شتان بين انتقال وانتقال

في كلا النقلين ذوق في ابتداء الانتهاض

الفن الإسلامي في الأناضول

تعتبر فنون السلاجقة في آسيا الصغرى من أروع الانتاجات الفنية الإسلامية قاطبة. فالسلاجقة الذين انتصروا عام ١٠٧١ على البيزنطيين واسسوا امبراطوريتهم في النصف الشرقي من الأناضول، استقدموا معهم قوى القبائل التركية التي لم تندحر. ويعتبر فهم أكثر ضخامة الى حد بعيد من فن المسلمين في ايران والهند والبلاد العربية. بوابات جبارة مطعمة بنقوش خلاصة تزين المساجد والمدارس والمنازل المشيدة من كتل حجرية ضخمة، وعلى بعض الجدران تزدهر جنان كاملة للازهار الحجرية بينما توجد على جدران اخرى نماذج جبارة للحيوانات: الطيور، وبالدرجة الاولى، الاسود التي تعتبر نموذجية بالنسبة لفن بلاد الأناضول منذ عصر الحثيين. ولم تشيد البيوت الدينية العديدة من قبل الحكام في عواصم الدولة - قونية وقيصرية وسيواس فحسب (كانت لقونيه وحدها حوالي عام ١٢٥٠ مدارس لا يقل عددها عن الخمسين)، بل حتى في المدن الصغيرة المرتبطة اسميا بالسلاجقة نجد اعمالا رائعة في فن العمارة في القرن الثالث عشر. وتجدر الإشارة ايضا بصورة خاصة الى الطرق الممتازة والفنادق ونزل القوافل المنتشرة على الطرق وتبعد عن بعضها حوالي ٣٠ كيلومترا. وكما كان فن البناء بالحجر متطورا الى حد بعيد، فان فن اشغال الخشب كالمنابر والمحاريب والشبابيك والابواب تدل على التقدم في اعمال الزخرفة والحفر على الخشب. وكانت القباب واجزاء من الجدران تزين بانواع من البلاط الممتاز النادر، فكما ازدهرت في كافة انحاء البلاد فنون الخط وخاصة الخط الكوفي المتميز بطابعه الخاص. ومن ناحية اخرى فتحى فنون الخط والنسخ - كما هي مثلا في بوابة مدرسة اينجه مناره لى (انظر ص ٤) تعود الى هذه الفترة. ويجدر ان لا ننسى ان هذا الازدهار الذي بلغ القمة في الفنون التشكيلية كان يرافقه بلوغ التصوف الاسلامي ذروته. فاناضول السلاجقة هي تلك البلاد التي تواجد فيها العلماء الهاربون من حملة المغول في خراسان وايران فكانت مأوا لهم، واسماء لامعة مثل جلال الدين الرومي وصدر الدين القونوي ونجم الدين دايا الرازي تمثل العديد من شيوخ الصوفية والفقهاء والشعرو فن الخط الذين التفوا حول دار السلاجقة. وقد استمر تأثير اندفاعات الفن السلجوقي الرفيع ظاهرا في القرون التي اعقبت هذه الفترة: وعند التمعن في اجود انتاجات الفن العثماني في القرون اللاحقة نشعر «بطاقة الاتراك الكبيرة غير المقيدة» كما عبر عنها بحق احد علماء تاريخ الفن.

وتقدم الصفحات التالية بعض نماذج هذا الفن التقطها عدسة احد المصورين السويصريين.



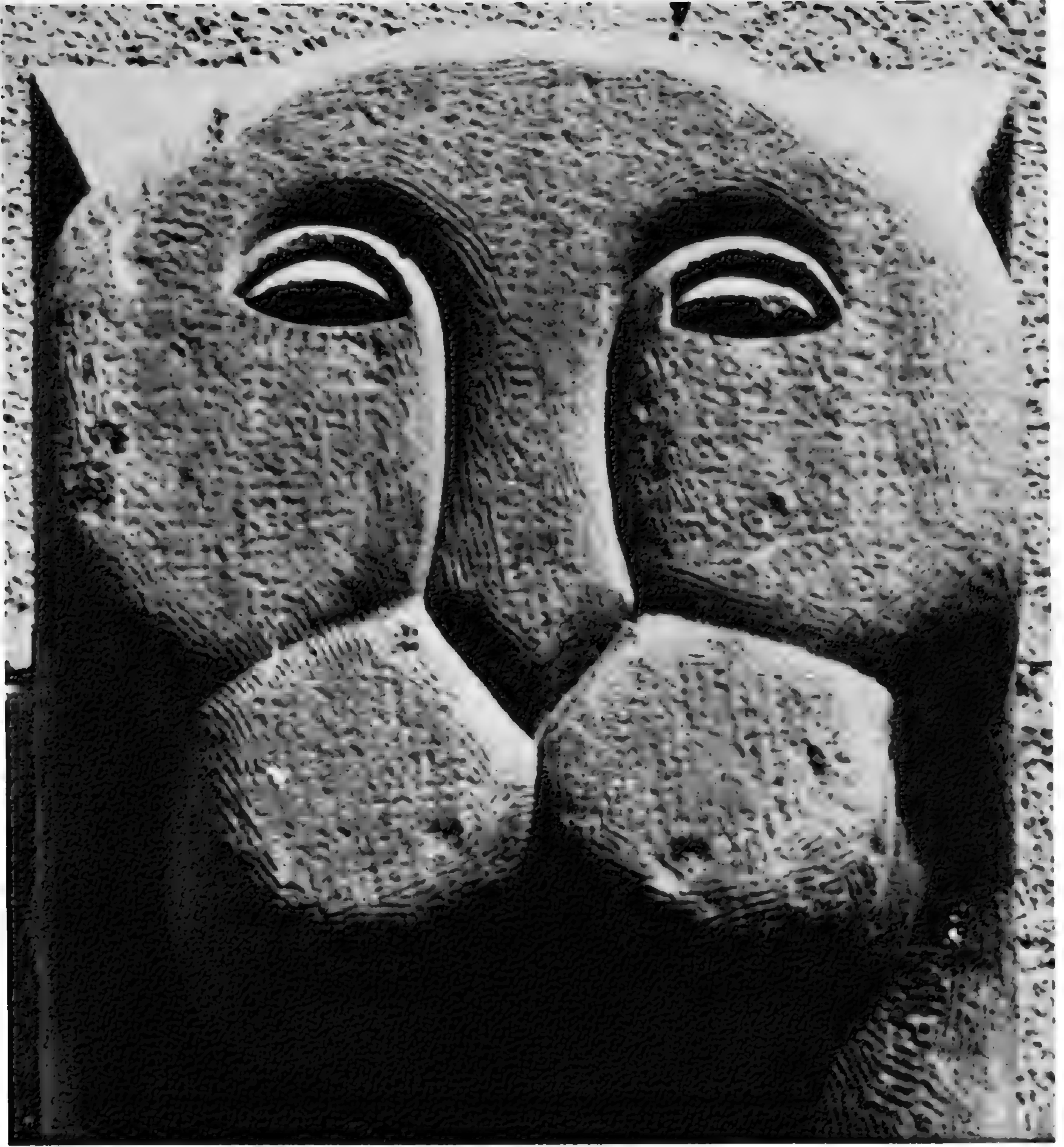
أحد أبواب جامع مدينة دوريجي في الأناضول الشرقية، تم إنشاء هذا الجامع عام ١٢٢٨.

تصوير: ادوارد فيدمر، تسويخ. Eduard Widmer, Zürich.



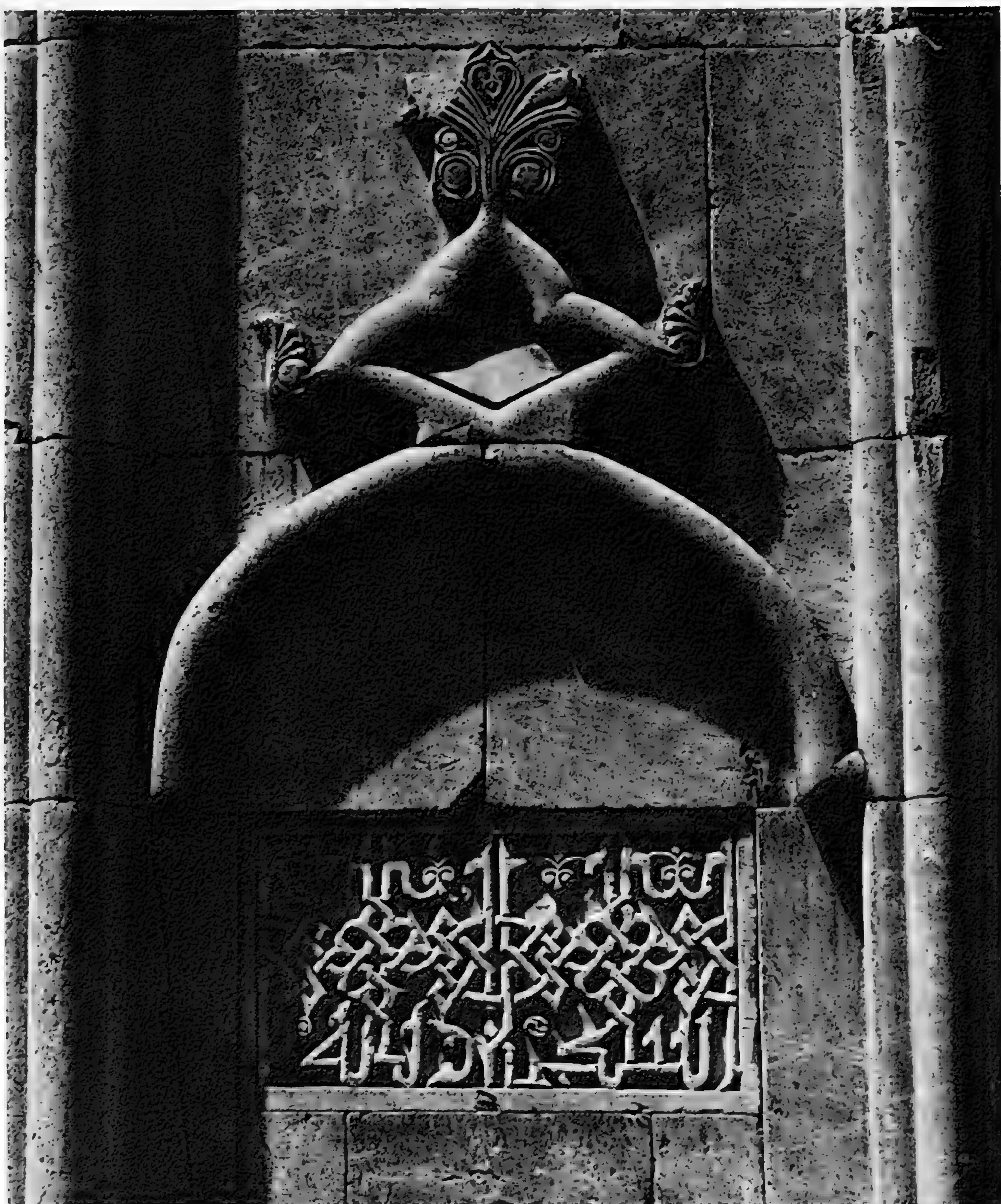
نقوش على جدار المدرسة الزرقاء (گوك مدرسه) في مدينة سيواس، الأناضول الشرقية، عام ١٢٧١.

تصوير: اذوارد فيدمر، تصوير: Eduard Widmer, Zürich.

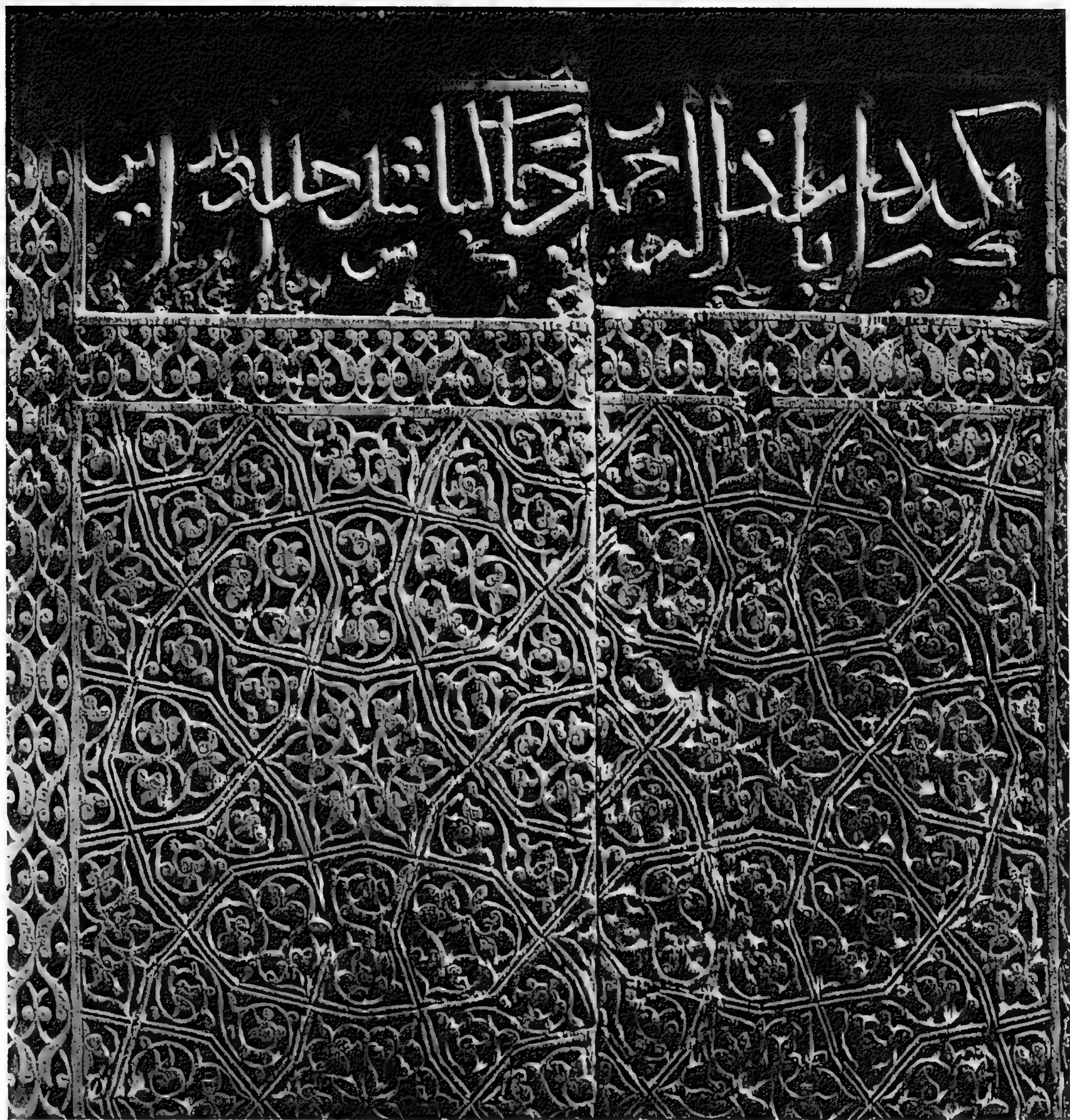


رأس أسد من الحجر على جدار «سلطان خان» قريب من مدينة قونيا؛ أنشاء هذا الخان السلاطين السلاجقة في أوائل القرن الثالث عشر.

تصوير: ادوارد فيدمر، تسويخ. Eduard Widmer, Zürich.



كتابة كوفية «الشكر لله» على باب من ابواب المدرسة الزرقاء (گوك مدرسة) في مدينة سيواس، الأناضول الشرقية؛ تم انشاء هذه المدرسة عام ١٢٧١.
تصوير: ادوارد فيدمر، تسوريخ. Eduard Widmer, Zürich.

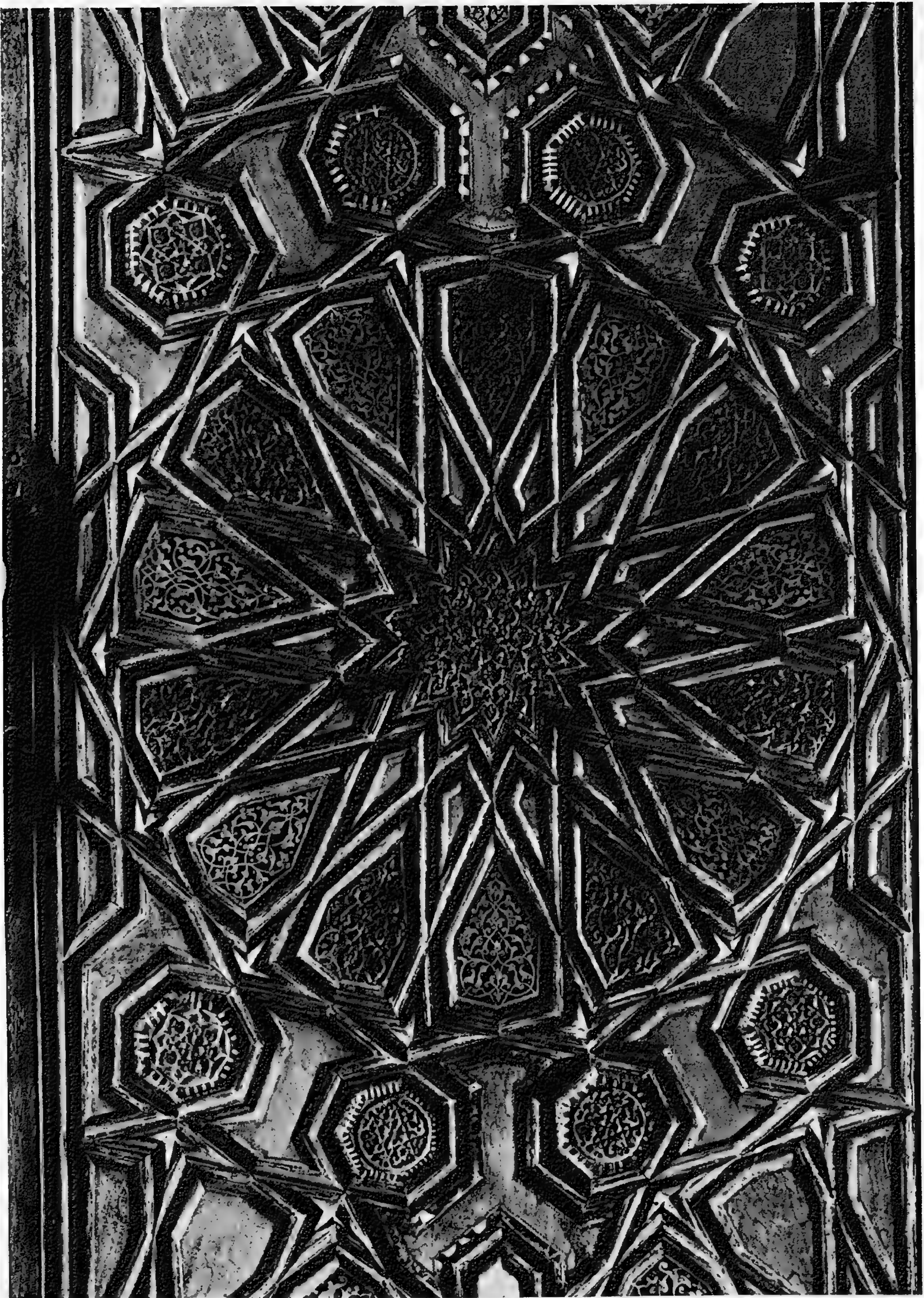


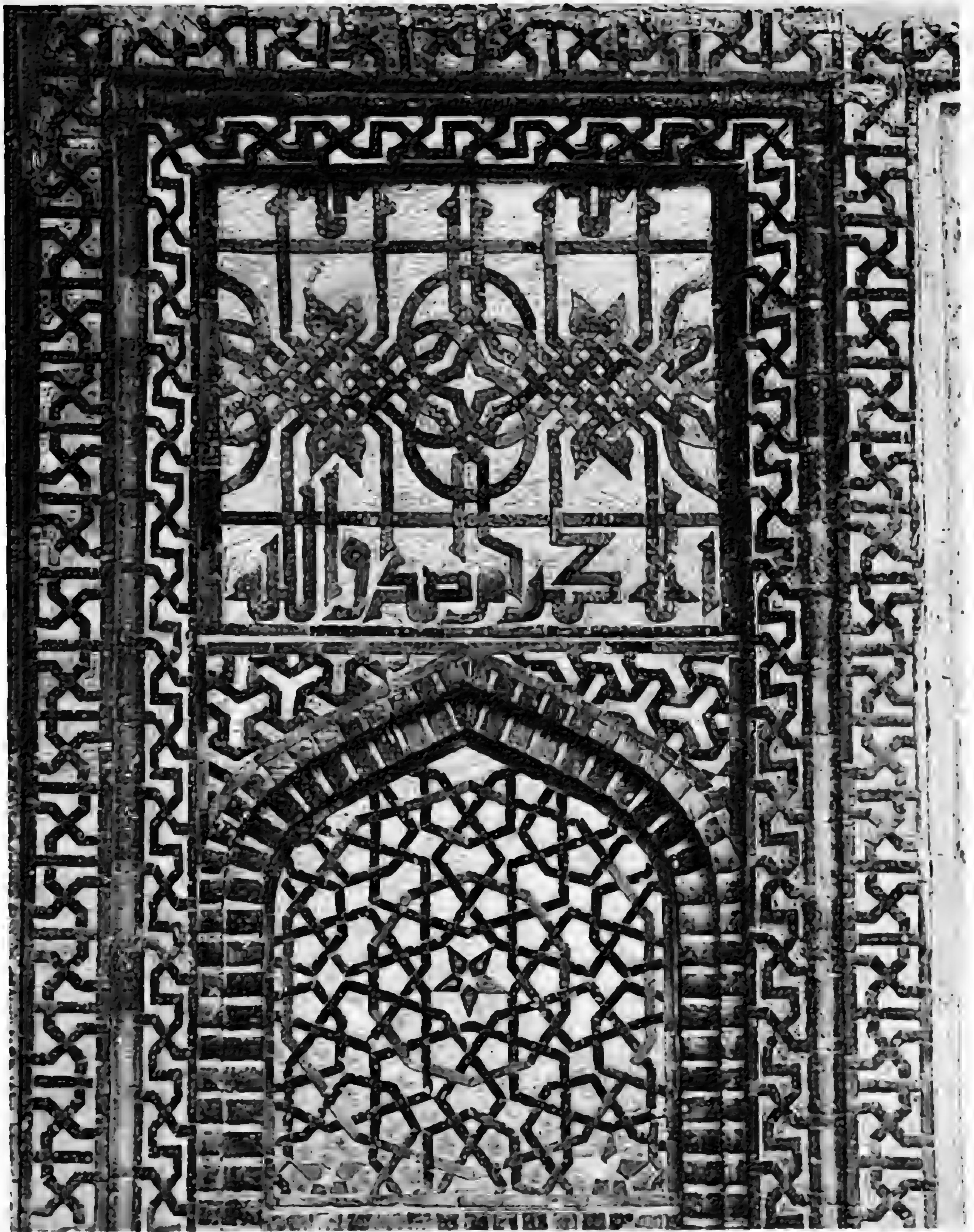
خشب الشباك من جامع «أشرف أوغلي» في مدينة بيكشهر، الأناضول المركزية، أواخر القرن الثالث عشر.

تصوير: إدوارد فيدمر، تسويخ. Eduard Widmer, Zürich.

خشب الشباك من الجامع الذي أنشأه السلطان العثماني بايزيد الثاني (المتوفى عام ١٥١٢) في مدينة إماميا بالأناضول الشمالية.

تصوير: إدوارد فيدمر، تسويخ. Eduard Widmer, Zürich.





كتابة كوفية «الاکرام صدق الله» منقوشة بالقاشاني الفيروزي اللون، تزين بابا من أبواب دار الشفاء في مدينة سيواس، الأناضول الشرقية، وتوجد على كل واحد من ابواب هذه الدار كتابة تحتوي على آيات قرآنية. تم انشاء دار الشفاء عام ١٢٧١.

تصوير: ادوارد فيدمر، تصوير: Eduard Widmer, Zürich.

أمسية موسيقية في بلاط هارون الرشيد

تقدم اليكم دنوبياور

الخليفة المهدي الذي احتضنه وضمه الى مطربي بلاطه^(٢). ويقال انه تمكن من اقامة علاقات صداقة شخصية ربطته بهارون الرشيد ايدتها الزيارات المتعددة التي كان يقوم بها الرشيد الى داره، آخرها زيارته له قبيل وفاته عندما كان مريضا طريح الفراش للاستفسار عن صحته وتفقد احواله: «ان الرشيد هب ليلة من نومه، فدعا بحمار كان يركبه في القصر اسود قريب من الارض فركبه... فلما خرج من باب القصر قال: اين يريد امير المؤمنين في هذه الساعة؟ قال: اردت منزل ابراهيم الموصل... فخرج فتلقاه وقبل حافر حماره وقال له: يا امير المؤمنين، آ في هذه الساعة تظهر؟ قال: نعم، شوق طرق لك بي، ثم نزل فجلس في طرف الايوان واجلس ابراهيم...»^(٣)

وبعكس ابراهيم الذي كان عليه كشاب ان يبدأ من العدم يعمل بجد ومشقة لبلوغ هدفه المنشود في تنمية علومه ومواهبه، نشأ ابنه اسحق الموصل في بيت جاه ورفاه. فبفضل موارده المالية العالية بصفته كبير مطربي البلاط تمكن ابراهيم ان يهيئ لابنه اسحق فرص التربية والتعليم التي كان يتمتع بها الامراء في بيت الخلافة. فشخصيات لامعة اسماؤها كالاصمعي وابو عبيده وغيرهم من ادباء وعلماء زمانهم كانوا خير ضمان لتربيته العالية في العلوم الاسلامية والشعر والادب^(٤). وقد نبغ كتلميذ في الفقه على يد استاذة مالك ابن انس وغيره^(٥). وخير دليل على ذلك ما شهد له به المأمون عندما قال: «لولا ما سبق على ألسنة الناس وشهر به عندهم من الغناء لوليت القضاة بحضرتي، فانه اولي به واعف واصدق واكثر دينا وامانة من هؤلاء القضاة»^(٦). اما تربيته الموسيقية فلم تكن شأنًا من الآخرين اذ ان والده كان قد عهد بتربيته الموسيقية الى اشهر موسيقي عصره. واسحق، كابن مدلل ويتمتع باعجاب الجميع، بلغ الذروة مبكرا ولم يكن يطبق منافسيه وهذا يفسر لنا نزاعه الذي دام سنين عديدة مع ابراهيم ابن الخليفة المهدي، المغني الثالث الذي

لا بد وانكم فكرتم عند اطلاعكم على عنوان هذه المحاضرة^(١) بقصص الف ليلة وليلة وتوجه تفكيركم الى الخلفاء الذين كانت موائدهم الدسمة يعقبها كل ما يطرب وينعش من الموسيقى والرقص والغناء والحفلات الصاخبة والليالي الماجنة الحمراء بجواربها الحسان والخصيان والنبيذ والندماء والشعراء والمطربين والحن العود. وحتما ستعود بكم الذاكرة الى هارون الرشيد، ذلك الخليفة العباسي الذي لعبت ذكره دورا هاما في اساطير الف ليلة وليلة كما ان قصة كاملة دارت وقائعها حول مطربه المقرب ابراهيم الموصل لم تهمل التطرق الى ابنه المطرب المعروف اسحق الموصل.

انه نفس المجتمع الذي سيدور الكلام هنا حوله واعني به بلاط هارون الرشيد وامسياته الموسيقية، غير اننا سوف لا نعتمد في ذلك على اساطير الف ليلة وليلة واقاصيصها، بل على مصادر عاصرت عهد هارون الرشيد بالذات. وسينصب مغزى ما سيجري سرده فيما يلي على رسم صورة لاحداث ومجريات سهرة انس وطرب يقيمها هذا الخليفة، صورة مجردة من الميوعة والعمور التي تتحلى بها صور الف ليلة وليلة، صورة طابعها الاعلام الموضوعي المجرد. ولكي لا ادخل في تيه من اسماء الموسيقيين، اخترت اربعا من مطربي البلاط نصاحبهم في هذه الامسية واود ان اقدمهم لكم فيما يلي بايجاز:

لقد ورد آنفا ذكر ابراهيم الموصل، عميد موسيقي البلاط وملكهم غير المتوج. ينحدر اصله من اسرة فارسية عريقة هاجر والده الى الكوفة هربا من والي الاموى ووضع نفسه كـ «مولى» تحت حماية قبيلة بني تميم. ترك ابراهيم المدرسة مبكرا وبدأ حياته العملية معتمدا على نفسه. جاب كافة انحاء العراق وحل اخيرا في «رى» في ايران حيث كرس نفسه للدراسة وتعلم الموسيقى العربية والفارسية المعاصرة بالرغم من معارضة أسرته. وبعد ان تقلد عدة مناصب كـ «نديم» رفعته باستمرار وشيئا فشيئا الى الاعلى في المجتمعات البغدادية، ازداد شهرة ووصل صيته اسماع

سيتناوله هذا المقال والذي يشير المؤرخون الى انه لم يكن ذو قابلية للخلافة كالمأمون. وبالرغم من ان تربيتهم الموسيقية كانت في نفس المستوى^(٧)، فقد كان ابراهيم متفوقا على اسحق في الغناء لما كان يتمتع به من صوت جميل رخيم^(٨)، لذا كان اسحق دائما يحاول، معتمدا على حججه النظرية، جرابراهيم الى جدال طويل لا نهاية له كتسمية انواع الايقاع والاوزان مثل الثقيل والخفيف واهميتها^(٩).

ورابع وآخر مغنينا، ابن جامع، ينحدر من اسرة مكية عريقة. تربيته دينية اسلامية وكان متدينا يحفظ القرآن والحديث وعالما في الفقه بما يؤهله ارتداء ملابس رجال الدين. من اثقف مطربي عصره واكثرهم تدبيرا واعتادا ان يرتل القرآن كاملا كل يوم جمعة - «كان ابن جامع من احفظ خلق الله لكتاب الله واعلمه بما يحتاج اليه، كان يخرج من منزله مع الفجر يوم الجمعة فيصلي الصبح ثم يصف قدميه حتى تطلع الشمس، ولا يصلي الناس الجمعة حتى يحتم القرآن ثم ينصرف الى منزله»^(١٠). ولا بد من الاشارة هنا الى انه لم يرد في القرآن نص صريح يمنع الموسيقى او الغناء وان بعض ملاحظات محمد النبي الموجهة ضد الموسيقى كانت تستهدف الغناء الماجن والحد من الاستهتار والمجون، لذا فان المسلم المتدين الذي كان يمارس الموسيقى والغناء لم يكن يفترض في عمله هذا مقدما ما يناقض الدين^(١١)، غير ان ما كان سيقوله النبي عن امسيات هارون الرشيد - فهذا امر آخر !!

وقد تمكن ابن جامع من تنمية ذوقه الموسيقي عندما تزوجت امه للمرة الثانية من احد مشاهير المطربين الذي اصبح استاذاه الاول في هذا الفن^(١٢). وقد ربطته صداقة متينة بابراهيم الموصلي لم يعكسها سوى اتباعه اسلوبا آخر في الموسيقى والغناء يغير اسلوب الموصلي^(١٣)، غير ان خلافتهما هذه لم تؤد مطلقا الى منازعات شخصية كتلك التي كانت تسود علاقات ابراهيم ابن المهدي واسحق الموصلي^(١٤).

بهذا عرفتمكم على اهم العناصر في سهرتنا، اثنين من كبار السن، الموصلي الاب وابن جامع واثنين من الجيل الاصغر، اسحق ابن ابراهيم الموصلي وابراهيم ابن المهدي. والسبب في اختيار هذه الامسية في دار خلافة هارون الرشيد يعود الى ان تاريخ الموسيقى العباسية بلغ اوجه في عهد هذا الخليفة، غير ان هنالك سبب آخر لاختيار الرشيد بالذات، اذ انه بعد استلامه الخلافة ادخل تبديلات على نظام مطربي البلاط مهدت لنا السبيل

للحصول على معلومات ممتازة عن بعض التفاصيل الفنية لهذا التنظيم.

ويعتبر التنظيم المالي نقطة مهمة في هذا، فان سلف هارون وشقيقه موسى الهادي كان اثناء حكمه الذي استمر سنة واحدة، قد بذل المال بغير حساب للمغنين والشعراء والندماء واغدق عليهم بنفيس الهدايا^(١٥)، فوضع هارون حدا لذلك بتقليصه الرواتب واختصاره الهدايا الى حد معقول. كما حدد للمغنين ايام عمل خاصة (نوبه) عليهم الحضور فيها الى البلاط^(١٦) واستثنى من هذه القاعدة المطربين المقربين اليه جدا الذين وجب عليهم ان يكونوا دائما على اهبة الاستعداد للاستجابة الى نداء الخليفة. وكان يصعب جدا على هؤلاء التمتع باجازة او استراحة لبضعة ايام، فابراهيم الموصلي مثلا كان يتمتع براحته يوم السبت فقط: «ابراهيم قال: سألت الرشيد ان يهب لي يوما في الجمعة لا يبعث فيه الى بوجه ولا بسبب لأخلوا فيه بجوارى واخواني، فأذن لي في يوم السبت...»^(١٧). وبالإضافة الى ذلك فقد عدل هارون بعض العادات والتقاليد التي سار عليها اسلافه وتوسع في التحرر من بعض القيود التي كانت مفروضة والتي كانت بطبيعتها - كغيرها من تقاليد البلاط - تعود الى العادات الفارسية. فجرت العادة ان تفصل بين الخليفة ومطربه ستارة^(١٨) والامر يعود الى الخليفة عندما يحظي مطربه بفائق استحسانه، ان يعبر عن هذا الاستحسان إما برفع الستارة او السماح للمطرب بتقديم ما لديه من مقطوعات امامه مباشرة، وكان الرشيد غالبا ما يفعل ذلك في سنوات حكمه الاخيرة. وعند مراجعة المصادر يرسخ الاعتقاد بان ما يقارب نصف الحفلات فقط كانت فيها الستارة مسدلة بينما كانت مرفوعة في القسم الاعظم من حفلاته الموسيقية^(١٩) وهكذا لم يكن من المستحب ان تقرر صالة الموسيقى بكلمة «الستارة». وفي هذا الصدد تجدر الاشارة الى الوضع الخاص لابراهيم ابن المهدي الذي كان ابن خليفة ومطرب في نفس الوقت، اذ احيانا كان يجلس مع المغنين خلف الستارة^(٢٠) وحيانا نجده مع المغنين المقربين الذين يسمح لهم بالغناء بدون ستارة^(٢١) لكنه غالبا ما قدم - اكثر من غيره - اغان خاصة في حضرة هارون الرشيد^(٢٢).

وكان رجل الارتباط بين الخليفة وموسيقيه «خادم المطربين»، ويظهر بان هذه الوظيفة استحدثت في عهد هارون الرشيد. ومع وجود خادم في البلاط في العهود السابقة مهمته الوقوف عند الستارة اثناء الحفلة لا يصال

رغبات الخليفة الى المغنين^(٢٣)، غير انه لم يكن هنالك الى ذلك الحين خادماً مثل هشام مسرور احد الخدم المقربين جداً الى الرشيد^(٢٤). وكانت صلاحياته وواجباته تتجاوز الى حد بعيد صلاحيات ومهام «الحاجب» ولم يقتصر عمله على ايصال هدايا ومكافئات الخليفة للموسيقين الى منازلهم فحسب او زيارتهم بتكليف من الخليفة او الطلب اليهم الحضور الى القصر بصورة مفاجئة عندما يحتاجهم الخليفة، بل كان يقوم ايضا بايقاع ما يأمر به الخليفة من جلدات باحدهم او يتابع تنفيذ العقوبات التي يفرضها الخليفة عندما يغتاظ منهم^(٢٥). وكان يتكرر وقوع هذا اذ لم يكن اى من الموسيقين ضامناً عدم حدوث ما قد يؤدى الى غضب الخليفة او استيائه.

جرت العادة ان يشترك في الامسيات الموسيقية حوالى سبع موسيقيين^(٢٦) ياخذون اماكنهم خلف الستارة حسب نظام خاص انفرد الرشيد بوضعه وكان - حسب علمي - اول من وضعه، وهو نظام مقتبس من مراسيم البلاط الساسانية يوزع الموسيقيين الى ثلاث «طبقات» تبرز للعيان بالجلوس في ثلاثة صفوف خلف بعضها. اعتمد هذا التوزيع على سن واهمية المطرب^(٢٧)، فابراهيم الموصلي وابن جامع مكانهم عادة في الصف الاول^(٢٨) بينما على الشباب اسحق الموصلي ان يسعى اليه. وعازفو الالات الموسيقية مكانهم عادة في الصف الثالث وبعضهم - في احسن الظروف - في الصف الثاني^(٢٩). وتبلغ المسافة بين الصف الاول والستارة عشرة اذرع^(٣٠) ويجلس المغنون جنباً الى جنب. وقد اثبت هذا النظام جدارته وخاصة في حالات معينة، فمثلاً ان ابن جامع اخذه النعاس في احدى الامسيات لتعبه الشديد فأوقفه جاره ابراهيم الموصلي بمرفقه - «وهوم ابن جامع سكرًا ونعاساً، فلما دار الغناء على اصحابه وصارت النوبة اليه، حركه من جنبه لنوبته فانقبه...»^(٣١).

تبدأ الامسية الموسيقية عادة بعد صلاة العشاء عندما تزول شدة حرارة العصر، فيجتمع الموسيقيون في هذا الوقت عند بوابة القصر^(٣٢) ثم يسرون مجتازين اقسام القصر المختصة للأعمال الرسمية (دار العامة) ومن ثم، حسب طبيعة بناء القصر، فناء داخليا او اكثر ليبلغوا «دار الخاصة». وعادة تقع صالات الاحتفالات الخاصة قرب جناح النساء^(٣٣) لتتمكن الجوارى من الاشتراك في الحفلة من وراء ستارة تخفيها عن الانظار حيث يقوم الخليفة بزيارتهم اثناء الامسية^(٣٤). وامام هذه الصالات تقع

الغرف الخاصة بالمطربين والندماء والشعراء التي يتمكنون فيها من التهيؤ لادوارهم^(٣٥).

والصالة بحد ذاتها فيها كل ما يمكن تصوره من معالم الابهة والغنى التي قرأنا عنها في الف ليلة وليلة، فالجدران والبلاط من انواع مختلفة من الممر كما ان بعض الجدران تكسوها الاقمشة المطرزة بالذهب والارضية بلاطها اما الموزائيك احيانا او التصاوير غالباً^(٣٦) و احيانا نجد الستائر المصنوعة من اجود انواع الحرير والبروكات وتحمل اسم الخليفة محاكاً فيها. وقد عثر على عدد كبير من هذه الستائر عند جرد مخلفات هارون الرشيد^(٣٧) وفي وسط القاعة يقوم مقعد الخليفة الوثير مرتفعاً مشرفاً على الصالة^(٣٨) على بعد عشرة اذرع من الستارة^(٣٩).

وقبل الحفلة يرتدى الخليفة ملابس لا تقل جودة ورونقا عما في الصالة، اما الموسيقيون فليس هنالك ما يحدد ويعين ملابسهم وتعتمد عادة في شكلها والوانها على ذوق الفنان وخياله واناقة. وجماعة الظرفاء منهم سعت الى تطوير عاداتها الخاصة بها والتي تعطينا انطباعاً عن ملابس الرجل المثقف النبيل، كالعطر الذي يستعمله واشياء اخرى عديدة^(٤٠). وبصورة عامة نجد الملابس متنوعة الاشكال فضفاضة ذات الوان زاهية تسترعي الانتباه حتى بالنسبة للذوق في الوقت الحاضر، فنسمع مثلاً ان اسحق الموصلي دخل مرة على الخليفة الامين مرتدياً قباء احمر وخفا سيوره صفراء وحزام احمر - «وقد لبست قباء وخفا احمر واعتصبت بعصابة صفراء وشددت وسطي بشقة حمراء من حرير»^(٤١). والتقييد الوحيد في اختيار الملابس ينحصر في عدم السماح في ارتداء الملابس الخاصة بمن يتمتع بمرتبة اعلى اوقباء الخليفة^(٤٢).

ومن قواعد اللياقة لدى موسيقي القصر التجنب المطلق لانبعاث الروائح الكريهة^(٤٣)، لذا استعملوا العطور^(٤٤)، وكان ابراهيم ابن المهدي اكثر من تهمهم هذه القواعد، اذ كان لقبه «التنين» نظراً لضخامة جسمه^(٤٥) فكان يرتدى تحت ملابسه صيفا وشتاء ثوباً محاكاً من القطن يمنع تسرب رائحة العرق من جسمه^(٤٦).

وفي بداية الحفلة كان على الفنانين استعمال الصيغة التالية لتحية الخليفة: «السلام عليك يا امير المؤمنين ورحمة الله وبركاته»^(٤٧)، اما السجدة فلم تكن متبعة في ذلك الوقت للتحية كما اصبحت عليه في عهد الفرس بل كانت للتعبير عن الشكر والامثنان كتقريب اليد او الرجل ولا علاقة لها ببداية الحفلة او نهايتها^(٤٨) وبعد التحية يسمح الخليفة للموسيقيين بالجلوس. ان كل هذا

وما يعقبه يعتبر جزءا من المراسيم التي قد تؤدي مخالفتها الى عقوبات امرها الطرد من مجموعة موسيقي البلاط. وقد حدث هذا لاحد المطربين اذ احتسب كميات من الخمر كبيرة وقام بتصرفات غير لائقة (٥٩).

وبعد ان يجلس الجميع يعطي الحاجب اشارة لوزن الآلات ويستصحب عادة كل موسيقي عوده او آله معه، ويعتبر العود الآلة الموسيقية الرئيسية الى جانب الناي والقيثار وتوزن الآلات بموجب الوتر الاعلى الثاني للعود (٥٩) وقد انتقلت هذه العادة مع الآلة الى اوربا عبر اسبانيا واصبحت تطبق على الكمان، اذ ان الفرق الموسيقية الغربية تقوم حتى الآن بوزن الاتها على نغمة (آ) المنبعثة من الوتر العلوي الثاني لكمان العازف الاول.

يعطي الخليفة اشارة البدء عندما يطلب من احد المغنين قطعة معينة او يترك له اختيار القطعة الاولى. فاذا اراد التقيد بمركز المغني اعطي اشارته اولا الى ابراهيم الموصلي او ابن جامع او اى من كبار المطربين، وعلى المطرب في كل الاحوال انتظار اشارة الخليفة، اذ هكذا تقضى المراسيم (٥٢) لا في بداية الحفلة فقط بل بالنسبة لكل مغنى يأتي دوره حتى لو كان ذلك حسب ترتيب جلوسهم.

والمفروض في كل مغن ان يتمكن من مصاحبة غنائه على العود، غير ان هناك من ضمن موسيقي البلاط من يقوم بالعزف فقط، فاحدهم على العود وآخر على الناي وهكذا وهؤلاء يصاحبون عادة قطع الغناء المعادة. والايقاع يحده عازف الطبل (٥٣)، وقد سبق ان سمعنا ان هارون الرشيد كان يصنف العازفين في المرتبة الثانية بعد المغنين وهذا يعود الى انه لم يكن من المألوف الاستماع الى الموسيقي وحدها ومهمات العزف المنفرد تنحصر في المقدمة والختام وما بين المقاطع (٥٤)، غير ان بعض عازفي القصر كانت لهم المكانة الاولى بين اقرانهم، وصادف مرة ان امتنع عازف ناي يجلس في الصف الثاني عن مصاحبة ابن جامع مستندا الى القاعدة الساسانية التي تقول ان العازف الاول يجب ان يصاحب المغنى الاول، فاذا امره الخليفة غير ذلك كان له الحق في الامتناع عن العزف (٥٥). وقد نجح عازف الناي هذا بالتمسك بموقفه اثناء الحفلة فحصل حالا على ترقية وانتقل الى الصف الاول، وبعد الحفلة منحه هارون الرشيد، تقديرا له ولموقفه، السجادة المفروشة في الصلاة (٥٦).

عندما يطلب الى المطرب اختيار القطعة التي سيغنيها فانه يتصرف حسب العادة المتبعة، حيث يبدأ باغان كلماتها

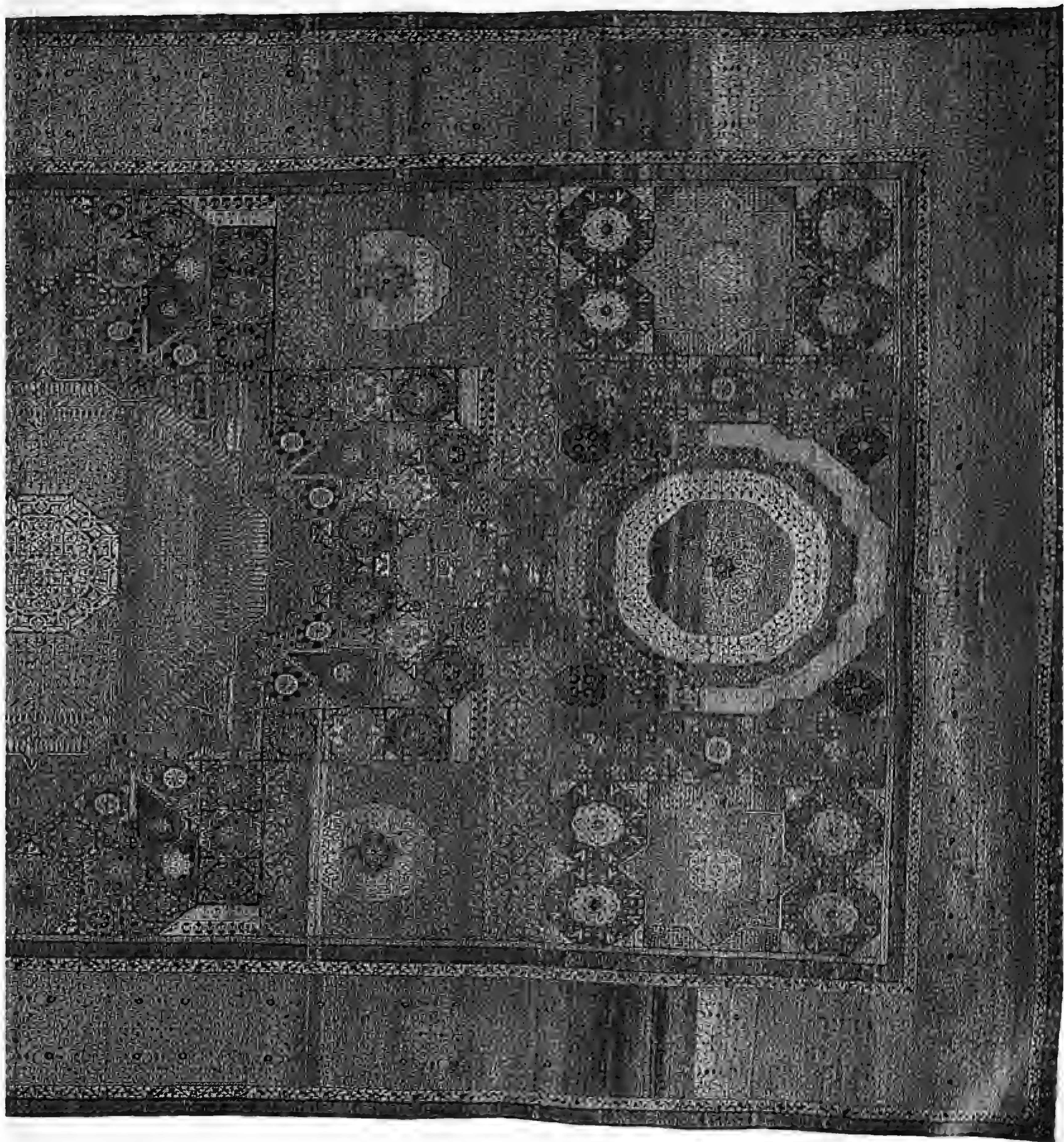
جليلة منعشة ينبعث وزنها من ايقاع بطي تستند الى الحان العود الوسطي، وقد تكون ايضا اغان ونشائد ايقاعية تبدأ باستهلال ايقاعي حر (٥٧).

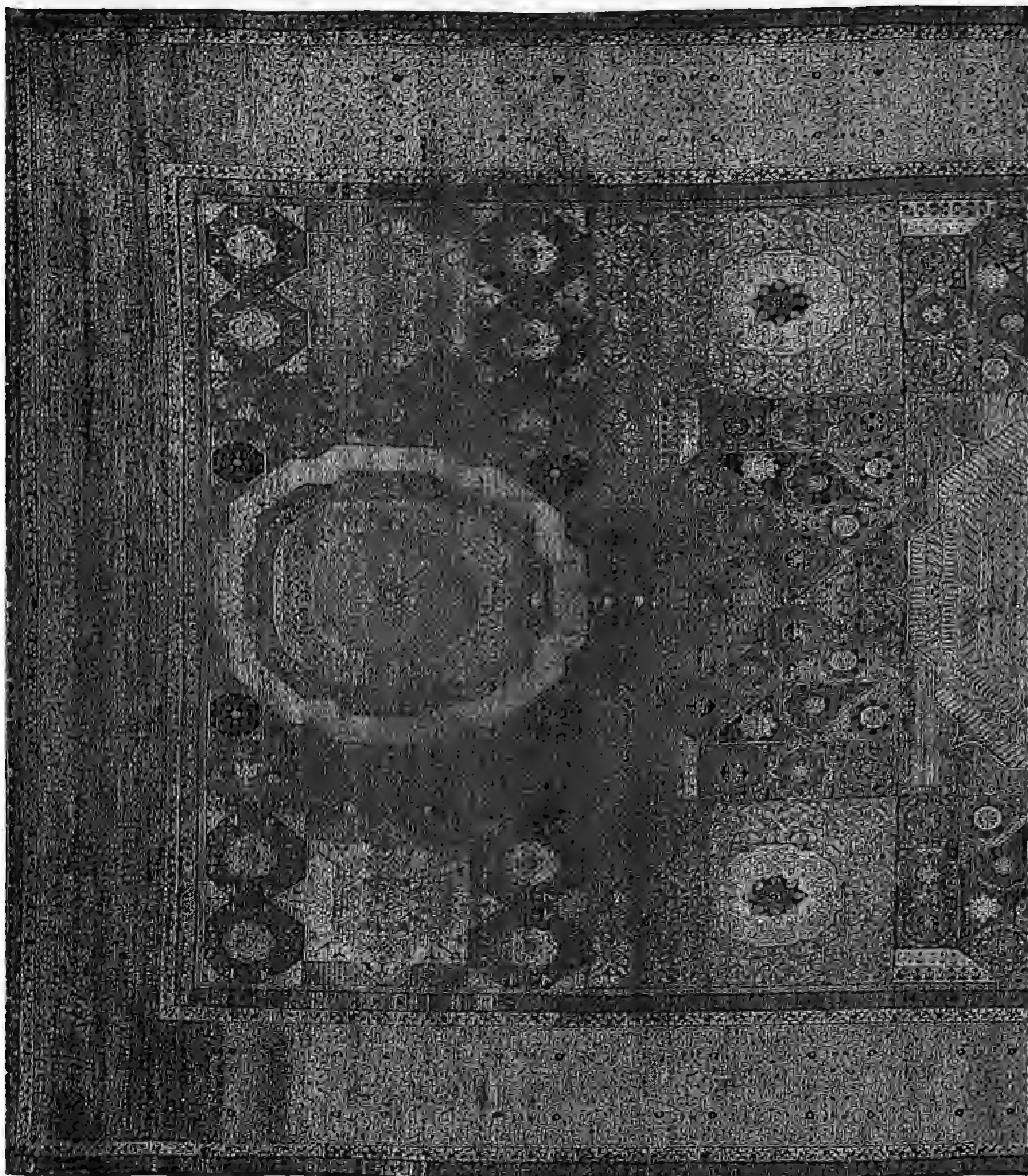
وطبيعة المقطوعات تتبدل مع تقدم الوقت في الوصلة الثانية، فمن الاناشيد الهادئة المعتدلة عند الافتتاح ينتقل الغناء الى القطع الصاخبة يصاحبها ما يلائمها من موسيقي وايقاع، ثم اغاني الحب والخمر السريعة الخفيفة الحاملة. وفي ختام الامسية تعقب قطع هادئة. ان هذا التسلسل الغنائي ذو الطابع المتبدل الذي يتغير بين وصلة واخرى ادى بمرور الزمن الى ادخال صيغة معينة طابعها تسلسل موسيقي كبير لقطع معينة بتسلسل معين اطلق عليها «النوبة». وقد وصلت هذه اوجها في القرن الثالث عشر وحتى يومنا هذا نجد نوعا متطورا من هذه «النوبة» في المغرب (٥٨).

والان تجدر الاشارة الى ما يغنيه المطربون وطريقة غنائهم اى بعبارة اخرى التطرق الى كلمات الاغنية ولحنها. وبالامكان تقسيم كلمات الاغاني الى ثلاث مجموعات:

المجموعة الاولى قوامها اشعار مستساغة ومعروفة لكبار الشعراء القدامى والتي سبق ان لحنها وغناها بنجاح المطربون السابقون. ولم يكن في اعادة غنائها ما يعيب على المطرب بانها مقتبسة، بل العكس هو الصحيح اذ يفخر المطرب بانه ساهم في ادخال تجديدات عليها (٥٩). والمجموعة الثانية هي قصائد للشعراء المقربين الى الخليفة، اى شعراء البلاط، وهي المجموعة الواسعة جدا. وقد وجد ابراهيم الموصلي ان هارون كان يقدر قصائد «ذى الرمة» ويحفظ العديد منها، فبدأ بتلحين قصائد هذا الشاعر وتمكن، بفضل دهائه وبعد نجاح الاغنية الاولى من احتكار حق تلحين قصائد هذا الشاعر بحيث ضمن لنفسه مكافآت تلحينها. وقد تحدث ابنه اسحق عن اكثر من الف من قصائد ذى الرمة لحنها ابراهيم (٦٠) وعن مبالغ طائلة - بالنسبة لهارون الرشيد - جناها مكافأة له على ذلك (٦١).

اما المجموعة الثالثة فهي القصائد التي نظمها شعراء القصر او المطربون انفسهم في المناسبات الخاصة كعيد ولادة الخليفة او مولد امير او الاعياد الاسلامية والفارسية. واحيانا ينظم المطربون القصائد لاغراض خاصة، فاما طلبا لزيادة منحصاتهم او شفاعاة لاحد اصدقائهم لتعيينه ضمن الندماء او طلب السماح والعفو من الخليفة عن زلة ارتكبها هو او احد اصدقائه. كانت هذه تنظم في قصائد تلحن وتغنى في مناسبات وافات ملائمة.





وكان للعديد من المطربين قابلية نظم الاشعار الخاصة بالمناسبات، غير ان واحدا منهم فقط كان شاعرا موهوبا يتمتع بقابليات عالية في نظم الشعر وهو اسحق الموصلي اذ اعتبره معاصروه من الشعراء القديرين اذ نجد اشعاره في مراجع القرون اللاحقة (٦٢).

والقصائد التي لحت للامسيات الموسيقية تشمل مجموعة كبيرة ابتداء من قصائد ما قبل الاسلام الى اشعار الخمر المأجنة في العصر العباسي. ولم يكن غريبا ان يحفظ المطرب آلاف القصائد لاغانيه (٦٣) اذ بالاضافة الى الاغاني الاعتيادية كان الخليفة يتوقع ويفترض في كل مطرب ان يكون قد هيا اغان خاصة بالمناسبات.

والان لننتقل الى الموسيقى لنبحث طبيعة الالحان التي كان المطربون يقدمونها في اغانيهم في امسيات هارون الرشيد الموسيقية محاولين ترجمة وصفها التحريري الى موسيقى نظرا لعدم تدوينها - حسب المعروف - في «نوته موسيقية».

ويعتبر كتاب الاغاني الكبير لابي الفرج الاصفهاني اهم مصدر قدم لنا المصطلحات الموسيقية لعصر هارون الرشيد غير اننا عند قراءته نجابه صعوبتين - الاولى ان المصطلحات تختلف من مدرسة الى اخرى فمثلا بين ابراهيم الموصلي وابن جامع وبين اسحق الموصلي وابراهيم ابن المهدي، والثانية هي افتراض هذا الكتاب بان هذه المصطلحات معروفة، لذا فقد بقيت الى الان اوصاف لالحان موسيقية غير مفهومة ويصعب ايضا تحديد بعض نقاطها، غير ان بعضها بالامكان اثباته - فالنغم الذي يعتبر اساس الموسيقى التي تقدم في البلاط كان نوعا من الموسيقى البيزنطية والسريانية في ذلك العصر ولم تكن له اية علاقة بما نطلق عليه اليوم «الحن الشرقي النموذجي»، فكان التلحين يتم على اساس النغمات الكاملة وانصاف النغمات حسب ما تتطلبه وضعية ربط اوتار العود (٦٤). وقد ذكر ايضا ان اسحاق الموصلي الذي كان لنظريته سبق على نظريات غيره - كابراهيم ابن المهدي مثلا - كان يحاول دائما منع التجديدات من الدخول على موسيقاه، وكانت احدى هذه التجديدات في عهد اسحق - مثلا - التثليث في مقام الراست المعروف اليوم (٦٥). ومما يعتبر دليلا ثابتا على قوة مدرسته وطابعها الخاص ان المطربين الذين اتوا بعده لم يقوموا خلال مائتي سنة باقتباس هذا المقام، الذي يعتبر نموذجا بالنسبة للموسيقى الشرقية الحالية، في نظرياتهم الموسيقية (٦٦). ان الايقاع الذي تستند اليه الالحان يقابل مبدئيا «الاصول» في الموسيقى العربية الان، غير انها كانت

اقصر كثيرا وابسط اذ قلما زادت فترة ايقاعية على اربع ضربات (٦٨) حددتها - كما هي عليه اليوم - الالات الايقاعية.

اما اللحن بحد ذاته فقد انحصر نطاقه في نغمات قليلة بحيث ان المغنى الذي يتمتع بصوت متعدد الطبقات، كابراهيم ابن المهدي مثلا، كان يتمكن من غناء نفس اللحن في سلام موسيقية مختلفة (٦٩)، غير ان الاغاني، نظرا لطولها وتعقيد الحانها، كانت - حتى في هذا النطاق الضيق - صعبة الى درجة بحيث لم يتمكن اى من مطربي البلاط من تقديم بعض اغاني اسحق الموصلي بصورة صحيحة حتى ولو قضى فترة طويلة في التمرين (٧٠). اما فيما يتعلق بطول القطع الغنائية فيروى اسحق نفسه بانه منذ مائة سنة قبل عهده كانت قد لحت اغان تتألف من قصيدتين كاملتين الحانها في ٥٤ «دور»، وهذه تعتبر - عند المقارنة بجذر - اكثر من مائة من الضربات الايقاعية.

وكان لاسحق نفسه اسلوبه ووصفه المتمعن الخاص نقرأ عنه في كتاب الاغاني: «واكثرها يبتدى الصوت فيصبح فيه - وذلك مذهبه في جل غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه الملسوع، لانه يبدأ بالصياح في احسن نغمة فتح بها احد فاه - ثم يرد نغمة فيرجحها ترجيحاً وينزلها تنزيلاً حتى يخطها من تلك الشدة الى ما سيوازيها من اللين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك فيخرج من شدة الى لين ومن لين الى شدة» (٧١)، وبهذا فانه تلحين اساسي كما في الموسيقى الشعبية لشعوب مختلفة والموسيقى بصورة عامة، يذكروا بالتسلسل الاغريقي القديم الذي لا يرتفع، كما هي الحال بالنسبة لتدرج الالحان في موسيقانا اليوم، بل ينحدر. ويلاحظ من هذا الوصف ان اساس «المقام» لم تكن معروفة بعد حسب الظاهر.

وبعد معالجة كلمات وموسيقى الاغاني نعود الى وصف وقائع السهرة:

جرت العادة عندما يقدم المغنى اغنية تطرب الخليفة ان يحتسى هذا اثناء الاداء كاسا من الخمر يفرغها حتى نهايتها (٧٢) كما ان المشروبات تقدم الى الموسيقيين ايضا، غير ان المراسم تقضى عليهم بان لا يشربوا عندما يشرب الخليفة (٧٣). ولم يتبع هارون الرشيد، عندما يكون في جلسة خاصة لا يحضرها الغرباء، احكام الاسلام الخاصة بتحريم الخمر. ويقول اسحق الموصلي - «عندما نجبرك احدهم بانه راي هارون الرشيد يشرب شيئا آخر غير الماء فهو كاذب،

اذ لم يصادف ان حضر جلسة شراب غير جواريه المخلصات وندمائه» (٧٤).

وكانت الايام التي يشرب فيها الخمر ثابتة، وبالنسبة لبقية الخلفاء العباسيين، باستثناء هارون الرشيد، نعرف حتى اسماء هذه الايام (٧٥)، وكانت هذه مشكلة بالنسبة للمطربين المتدينين او الذين لا يشربون الخمر. ومع ان الاغلبية كانت ممن اعتادوا شرب الخمر وتحمل كميات كبيرة منها فلم يكن يغيبهم امتناع البعض عن الشرب او عدم تذوقهم للخمر (٧٦).

وعندما كان الخليفة يستسيغ قطعة معينة، هتف «اجسنت». وكان الرشيد من الخلفاء الذين يكتفون بهذا وقلمًا كان يصرخ او يصنفق بيديه اعجابا (٧٧) او ينادى المطرب مادحا اياه (٧٨)، غير انه لم يحدث ان قفز من مكانه او بدا بالصراخ والرقص او تمزيق ملابسه طربا كما كان يفعل سلفه واخوه الهادي حسب ما يروى عنه (٧٩)، واذا نالت قطعة غاية اعجابه واستحسانه طلب اعادتها واحيانا عدة مرات وصادف ان قطعة معينة كانت تعاد بمفردها طيلة السهرة حتى يتقنها جميع المطربين الحاضرين (٨٠).

وبصورة عامة قلما استمر برنامج الامسيات الموسيقية لهارون الرشيد مكبلا بقيود المراسيم، اذ كانت الخمر تلعب دورها في تخفيف هذه القيود. وبين اونه واخرى كان الخليفة يسأل عن ظروف نشأة اغنية معينة، وربما يظن البعض ان الحديث عن ذلك يمر سريعا. والواقع هو غير ذلك اذ ان المطربين الذين كانوا يستوحون اغانيهم من «الجن» او حتى «ابليس» كانت لديهم الكفاية من القصص المثيرة عن نشأة اغانيهم (٨١)، والقصة الواردة في الف ليلة وليلة عن ابراهيم الموصلي تدور حوادثها حول لقاء مع الجن (٨٢) وكذلك فان القطع القديمة غالبا ما كانت ترتبط بها قصص يرويها مرة ما احد المطربين له دراية واسعة باحوال وظروف المطرب المتوفي الذي وضعها. واحيانا كانت بعض القطع الغنائية تنظم وتلحن ارتجالا اثناء السهرة وجلها يتعلق بوصف اثاث غرفة او رداء او وصف الجواهر او باقة ازهار او عندما يطرح الخليفة اسئلة عن فن التلحين والعزف. وسمعنا عن مباريات في الغناء او العزف لمعرفة الاحسن او من يحفظ اكبر قدر من الاغاني (٨٣).

وكانت السهرة تقطع في اوقات الصلاة (٨٤)، فنهض الموسيقيون ويقيمون الصلاة مع الخليفة، غير ان هذا لم يكن شرط اساسي، اذ غالبا ما ينهز الموسيقيون فرصة الفترات للتقدم الى الخليفة بطلب او بشكوى من تفضيله احدهم على الآخر، خاصة اذا كانت معيشة المغني

او الملحن تتوقف على عطايا الخليفة، لذا فلم يكن غريبا ان تقدم القطع القديمة والمؤلفات الخاصة لقاء اجره او هبة، ومن جهة اخرى لا يصعب فهم موقف بعض الموسيقيين - الذين ينعمهم الآخرون بالبخل - الذين لا يقدمون مؤلفاتهم الخاصة الا ليحتفظوا وخدمهم بمكافأتها. وفي حالات كهذه يتبع الموسيقيون طريقة فريدة مجربة حيث ان اثنين من موسيقي بلاط الرشيد معروفون بقابليتهم على الحفظ سريعا اذ يحفظون قطعة عند سماعهم اياها مرتين، لذا تشتغل فترات الصلاة ليتعلم المطرب بمساعدة احدهما اغنية زميله. وكذا وقائع لم تكن نادرة بحيث انه في الوصلة الثانية من السهرة عندما يكتشف حادث من هذا النوع، فان وجود الخليفة هو وحده الذي يمنع وقوع شجار بينهم (٨٥).

وهناك فترة من نوع آخر وهي عندما يزور الخليفة اثناء الامسية لمدة ما جواريه (٨٦). وعند عودته يستقبله الفنانون وقفا حتى ياخذ مكانه ويجلس (٨٧). وقبل نهاية السهرة وعندما يكون الخليفة في حالة يطغي عليها المرح والسرور يسمح للموسيقيين بالتقدم اليه بطلب او رجاء خاص، فاذا كانوا جالسين خلف الستارة قام الحاجب بايصال طلباتهم الى الخليفة، اما اذا كانت الستارة مرفوعة قدموها بانفسهم او ابلغوه اياها شفها. وغالبية هذه الطلبات تتعلق بمكافأتهم او طلب المساعدة لبناء دار جديدة او تأثيثها او نفقات لتربية اولادهم. وكلما كان الشخص لبقا في تقديم طلباته هذه، كان يقدمها بصيغة قصيدة او اغنية، كلما كان الخليفة اكثر عطاء وكرما (٨٨).

نأتي بهذا الى نهاية السهرة لتتطرق الى الرواتب والمكافآت. كان المغنون والشعراء والندماء المعينين لدى البلاط يتلقون رواتب ثابتة «الرزق» غالبا ما يأمر الخليفة، بعد وفاتهم باستمرار صرفها الى اسرهم (٨٩). وبالإضافة الى ذلك يتلقى الندماء في فترات شبه منتظمة «جوائز» لفعاليات ممتازة قدموها في الحفلات. وتدفع هذه المبالغ عادة في نهاية السهرة (٩٠)، والحاجب هو الذي يقرر عادة اما تسليمهم هذه المبالغ بعد السهرة مباشرة او ايصالها لهم الى دورهم (٩١). ولا تكون المكافآت دائما مبالغ نقدية، فمن وقت لآخر يهدى الخليفة ملابس الشرف «خلعة» يحضرها من المخازن الخاصة في القصر خادما خاص بها. وتكون عادة اما بدلة واحدة او اكثر واحيانا مجموعة كاملة من الملابس، كما يهدى الخليفة ايضا العطور وحيوانات الركوب والسروج واللحم او وسائل وطنافس من صالة السهرة (٩٢). وقد سمعنا ان الرشيد كان اول خليفة يأمر بتقطيع سجادة الصلاة

واهداء قطعها الى ندمائه: «وكان هو اول من قطع المصليات» (٩٣).

وكان الرشيد يحدد المكافآت النقدية استنادا الى الدرجة المصنف فيها المطرب وجودة ما يقدمه. ونجد مثلا انه في حفلة واحدة معينة امر لاسحق الموصلي بالف دينار بينما امر لابن جامع بالف وخمسمائة دينار ولمغن ثالث من درجة اوطأ بخمسمائة دينار بينما امر لمغن آخر، لم يستحسن كلمات القطعة التي الفها، بثلاثين جلدة - «... فطرب وشرب وامر له بالف وخمسمائة دينار... ثم تبعه فلان فغنى .. فاستحسنه وشرب عليه وامر له بخمسمائة دينار، ثم غنى علوية ... فدعاه الرشيد وقال له: يا عاض بظرامه .. اتغنى في مدح المرد وذم الشيب وستارتي منصوبة وقد شبت وكانك تعرض بي .. ثم دعا مسرورا فامر ان ياخذ بيده فيضربه ثلاثين درة ويخرجه من مجلسه، ففعل...» (٩٤). ان تصنيف هارون الرشيد للمطربين ترتب عليه تنظيم جديد لهم. فقبل هذا كان لكل منهم الخيار في التنازل عن جزء من مكافأته الى مغن آخر، فسمعنا مثلا ان ابراهيم الموصلي وابن جامع كانوا يبعثون دائما بجزء من مكافأتهم الى معلمهم القديم (٩٥)، بينما اصبح عليهم بعد هذا التنظيم ان يعطوا جزءا من هذه المكافآت لا الى الموسيقيين الذين يصاحبهم على الآلات فحسب بل ايضا الى المطربين الاقل منهم درجة الذين اشتركوا في السهرة. ويقضى عرف متبع ان لا ياخذ المطربون المصنفون في الدرجات العليا جزءا من مكافآت المطربين في درجات اقل بالاضافة الى ان هؤلاء لم يكونوا ليتجاسروا على عرض ذلك (٩٦). وحسب ما علمنا من المصادر فان الفرق في الرواتب كان كبيرا بين المطربين المصنفين في الدرجة الاولى وزملائهم في الدرجات الاخرى الى درجة بحيث ان هؤلاء كانوا مضطرين الى البحث

عن اعمال اضافية خارجية اخرى، كزاوله مهنة اخرى او اعطاء دروس في الموسيقى، بينما يتقاضى نجوم الموسيقى ما يكفي لان يعيشوا في مستوى لا يقل عن كبار موظفي الدولة. فابراهيم الموصلي مثلا، كان ينفق على المواد الغذائية والكماليات مبلغا يعادل ثلاثة اضعاف راتبه العالي (٩٧)، وكانت لديه دار كبيرة واسعة بالاضافة الى بستان، كما كان يقوم بتدريب المغنين في داره في المدينة حيث يقيم معه فيها ما لا يقل عن ثلاثين منهم، وذكر ابنه اسحق انهم كانوا مرة ثمانين. وكانت مغنيات اصدقائه يدرسن على ايديه مجانا، وبعد التدريب يرسلهن اليهم محملات بالهدايا. وكانت قصور الموصليين وغيرهما من مطربي البلاط في ارقى حي في بغداد - الرصافة بالقرب من دور وقصور كبار موظفي الدولة (٩٨).

كل هذا يذكرنا بحياة الفنانين الرغيدة، غير اننا ينبغي ان لا ننس ان كبار هؤلاء الموسيقيين المقربين الى الخليفة كانوا معرضين الى ان يدفعوا غالبا ثمن التوصل الى حياة البذخ والغنى هذه، اذ بتعلقهم وارتباطهم الكامل بمشئته الخليفة كانوا دائما مهددين - اذا بدرت منهم هفوة او زلة - ان ينالوا غضب الخليفة (٩٩) وقياسا على ذلك فان كل سهرة تمر بسلام تغني اكثر من كونها ليلة مرت بهدوء او جزء من ليلة سيمر بهدوء، اذ حتى ختام السهرة كانت تحدده المراسيم فكانت لكل خليفة اشارته الخاصة التي تعلن انتهاء السهرة، فهرون الرشيد اعتاد ان يقول: «سبحانك اللهم وبحمدك» ليعلن للموسيقيين انتهاء السهرة (١٠٠) وبما ان المغنين قد يكونوا مخمورين في هذه الساعة، فكانوا يتبعون القاعدة القائلة: «عندما ينهض الموسيقي عليه ان لا ينس ان ياخذ آله معه» (١٠١).

ترجمة: نبيه سرسم

ملاحظات

- (٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٧١. ياقوت ابن عبد الله شهاب الدين ابو عبد الله الحموي الرومي (المتوفى ١٢٢٩/٦٢٦)، ارشاد الارب الى معرفة الاديب طبعة D. S. Margoloth في سبعة اجزاء لندن-ليدن ١٩٠٧ - ١٩٢٧ الجزء ٧ ص ٢٨٩.
- (٥) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٦٩.
- (٦) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٧٢ - ٢٧٣، قارن هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، لندن ١٩٢٩ ص ١٢٤.

- (١) محاضرة القيت في شهر ايار ١٩٦٨ باللغة الفرنسية في فروع معهد جوته في القاهرة والاسكندرية وببيروت.
- (٢) ابو الفرج على ابن الحسين الاصفهاني (المتوفى ٩٦٧/٣٥٦)، كتاب الاغانى الكبير. صدرت منه منذ عام ١٩٢٧ من قبل دار الكتب المصرية في القاهرة الاجزاء ١ - ١٦. ص ١٥٤ - ١٥٩. سيشار اليه في الهوامش فيما بعد بـ «الاغانى ٣».
- (٣) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٨ - ٢١٩، ٢٥٣.

وسلوة الخزون (١٠٣٠/٤٢٠) نسخة دار الكتب المصرية في القاهرة، فنون جميلة ٥٣٩، الحلقة ٧٠ أ. ويشار اليه في الهوامش فيما بعد «هاوى الفنون».

(٤٤) جاهظ، التاج ص ٤٦
(٤٥) احمد ابن محمد ابن خلكان (المتوفى ١٢٨٢/٦٨١) وفيات الاعيان وانباء الزمان (معجم السيرة لابن خلكان) ترجمة M. G. de Slane ٤ اجزاء باريس ١٨٤٢ - ١٨٧٨ الجزء الاول ص ١٧
(٤٦) ابو الحسين هلال ابن الحسن الصابي (المتوفى ١٠٥٦/٤٤٨)، رسوم دار الخلافة، نشره ميخائيل عواد، بغداد، مطبعة العاني ١٣٨٣/١٩٦٤، ص ٣٢ - ٣٣

(٤٧) نفس المصدر السابق ص ٣١
(٤٨) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٥٨، ٢٥٣
(٤٩) نفس المصدر السابق الجزء ١٤ ص ١٨٧
(٥٠) الاغانى ١ الجزء ١٨ ص ١٢٦
(٥١) رسالة يحيى ابن المنجم في الموسيقى، اصدار زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم ١٩٦٤ ص ١٧

(٥٢) قارن ابو جعفر محمد ابن جرير الطبرى (المتوفى ٩٢٣/٣١٠) تاريخ الرسل والملوك، اصدار J. de Goeje، طبعة مصورة، ليدن ١٩٦٤ - ١٩٦٥ الجزء ٣ ص ٩٠٩
(٥٣) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٣١ - ٣٢
(٥٤) نفس المصدر السابق ص ٣٣
(٥٥) جاهظ، التاج، ص ٢٦
(٥٦) نفس المصدر السابق ص ٤١
(٥٧) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٨٨ - ٨٩
(٥٨) نفس المصدر السابق ص ٩٠
(٥٩) نفس المصدر السابق ص ٨٩

(٦٠) «فغنيت مائة صوت وزيادة في شعر ذى الرمة فكان اذا سمع منها صوتا طرب وزاد طربه ووصلنى فاجزل ولم ينتفع به احد منهم غيرى، فاخذت منه والله بها الف الف درهم والف الف درهم». الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٣٩

(٦١) نفس المصدر الجزء ٥ ص ٢٣٩، قارن الجزء ٥ ص ٢٣٦ - ٢٣٧ و ٢٣٩ - ٢٤٠، الجزء ٨ ص ٣٦١ و ٣٦٢
(٦٢) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٤٥
(٦٣) نفس المصدر السابق ص ٤١

(٦٤) قارن Henry George Farmer, The Song Captions in the Kitābal-aghāni Al-Kabir. Transactions of the Glasgow Univ. Orient. Sa. XV (1955) 1-10.

(٦٥) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٣٧٥ - ٣٧٥، قارن نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٢٨ - ٣٩
(٦٦) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ١٩٢
(٦٧) لا يشير اليه كتاب الاغانى.

(٦٨) مؤلفات الكندى الموسيقية، اصدار زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق ١٩٦٢ ص ٩٧ - ٩٨

(٦٩) «كنت اضرب على ابراهيم ابن المهدي صوتا ذكره فغناه على اربع طبقات ...» الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٠٠ - ١٠١
(٧٠) «فاجمع جماعة المغنين ... فعددت خمسين مرة قد اعاده فيها عليهم وهو يظنون انهم قد اخذوه ولم يكونوا اخذوه ...». المصدر السابق الجزء ٥ ص ٣١٥ - ٣١٦ و ٣٦٢ و ٤١٧ - ٤١٨

(٧١) نفس المصدر السابق الجزء ٥ ص ٣٧٥ - ٣٧٦
(٧٢) نوبياور، موسيقىوالبلاط، ص ٧٢ و ٧٥
(٧٣) هاوى الفنون، الحلقة ٧٠ ب
(٧٤) جاهظ، التاج ص ٣٧
(٧٥) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٧٢ - ٧٤
(٧٦) نفس المصدر السابق ص ٧٦

(٧) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ٩٧.

(٨) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٠٠ - ١٠١، ١٠٧، ١٠٨ - ١١٠
(٩) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ٩٦ - ٩٧

(١٠) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٢٩١، قارن ايضا الجزء ٦ ص ٢٩٣ - ٢٩١
(١١) محمد حميد الله - الذوق والفن في تعاليم النبی، محفوظات المؤتمر الدولى الرابع والعشرين للمستشرقين المنعقد في مونيخ سنة ١٩٥٧ ص ٣٦١
(١٢) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٢٨٩ - ٢٩٠

(١٣) ابو الفرج الاصفهاني، كتاب الاغانى الكبير طبعة بولاق سنة ١٢٨٥/١٨٦٨ في ٢٠ جزء، ص ١٧ و ٧٣. ويشار اليه فيما بعد في الهوامش الاغانى ١

(١٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٤١٠، الجزء ١٠ ص ٩٧، ١٤٤ - ١٤٥
(١٥) قارن الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٦٣

(١٦) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٥٢٣ و ٣٨١. قارن ايكهارد نوبياور، الموسيقيون في بلاط العباسيين الاوائل، اطروحة، فرانكفورت ١٩٦٥، ص ٥٣ - ٥٧. ويشار اليها في الهوامش فيما بعد - نوبياور، موسيقىوالبلاط.

(١٧) الاغانى الجزء ٥ ص ٢٣١. قارن نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٥٥
(١٨) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٨٢ - ٨٣

(١٩) نفس المصدر السابق ص ٦٥
(٢٠) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٦

(٢١) نفس المصدر السابق الجزء ١٠ ص ٩٨
(٢٢) نفس المصدر السابق الجزء ١٠ ص ٩٦

(٢٣) عمرو ابن بحر الجاهظ (المتوفى سنة ٨٦١/٢٥٥)، كتاب التاج في اخلاق الملوك. نشر احمد زكى باشا، القاهرة، المطبعة الاميرية ١٩٤٤/١٣٢٢ ص ٣٤ ويشار اليه فيما بعد - جاهظ، التاج.

(٢٤) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢١٨
(٢٥) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٥٦ - ٥٧

(٢٦) الاغانى ١ الجزء ١٨ ص ١٢٦، ابو الفرج الاصفهاني - كتاب الاغانى الكبير تعقيب على طبعة بولاق الاولى (٢٠ جزء) ويعتبر الجزء ٢١ لبرنوف R.Brünnow ليدن ١٩٠٥ ويشار اليه فيما بعد - الاغانى/برنوف.

(٢٧) نوبياور، موسيقىوالبلاط ص ٥٧ و ٨١
(٢٨) احمد ابن محمد ابن عبد ربه (المتوفى ٩٤١/٣٢٨) العقد الفريد، نشر احمد امين، احمد الزين و ابراهيم الابيارى. سبعة اجزاء، القاهرة مطبعة لجنة التأليف ١٩٤٠/١٣٥٩ - ١٩٥٣/١٣٧٢. الجزء السادس ص ٣١

(٢٩) جاهظ، التاج ص ٢٦
(٣٠) نفس المصدر السابق ص ٢٨

(٣١) الاغانى ٣ الجزء ٦ ص ٣٠٧، ٣٠٤
(٣٢) نوبياور، موسيقىوالبلاط، ص ٧١

(٣٣) نفس المصدر السابق ص ٧٨
(٣٤) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٢١

(٣٥) نفس المصدر السابق الجزء ٥ ص ٢٨٦ (يعود هذا الوصف الى عصر المامون).

(٣٦) نوبياور، موسيقىوالبلاط، ص ٧٨
(٣٧) نفس المصدر السابق ص ٨٢

(٣٨) الفريد فون كريمير - تاريخ الحضارة الشرقية في عهد الخلفاء. فينا ١٨٧٥ - ١٨٧٧، الجزء ١ ص ١٣٨ Alfred v. Kremer, Culturgeschichte des Orients unter den Khalifen.

(٣٩) جاهظ، التاج، ص ٢٨
(٤٠) نوبياور، موسيقىوالبلاط، ص ٧٩

(٤١) الاغانى الجزء ٥ ص ٣١٧
(٤٢) جاهظ، التاج ص ٤٧ - ٤٩

(٤٣) ابو الحسن محمد ابن الحسن ابن الطحان الموسيقى، هاوى الفنون

- (٧٧) الاغانى / برنوف الجزء ٢١ ص ١٦١
 (٧٨) الاغانى ٣ الجزء ١٣ ص ١٤٧
 (٧٩) جاهظ، التاج ص ٣٦، الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٨٤ - ١٨٥،
 الجزء ٦ ص ٢٨٦ - ٢٨٧، الاغانى / برنوف الجزء ٢١ ص ١٤٩ - ١٥٠
 (٨٠) نويباور، موسيقيوالبلاط ص ٩٢
 (٨١) نفس المصدر السابق ص ٣٧
 (٨٢) قصص الف ليلة وليلة. الطبعة الالمانية الكاملة في ستة اجزاء.
 ترجمت لأول مرة عن طبعة كلكتا العربية لسنة ١٨٣٩ من قبل انولتمان
 Enno Littmann, Inselverlag 1953, IV 645f.
 (٨٣) نويباور، موسيقيوالبلاط، ص ٣٩ و ٧٦
 (٨٤) نفس المصدر السابق ص ٩٠
 (٨٥) نفس المصدر السابق ص ٤٠
 (٨٦) الاغانى ٣ الجزء ١٠ ص ١٢١
 (٨٧) نفس المصدر السابق الجزء. ص ١٢٢
 (٨٨) نويباور، موسيقيوالبلاط ص ٩٣، قارن ايضا ص ٤٥
 (٨٩) نويباور، موسيقيوالبلاط ص ٩٥
 (٩٠) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٠٣
 (٩١) الاغانى ١ الجزء ١٧ ص ١٢٤
 (٩٣) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ٢٢٤
 (٩٤) نفس المصدر السابق، الجزء ٥ ص ٢٥١ - ٢٥٢، الجزء ١١ ص ٣٦٠
 (٩٥) نفس المصدر السابق، الجزء ٦ ص ١٧٥
 (٩٦) جاهظ، التاج ص ٣٩
 (٩٧) الاغانى ٣ الجزء ٥ ص ١٦٤
 (٩٨) نويباور، موسيقيوالبلاط ص ١٠٦ - ١٠٨
 (٩٩) نفس المصدر السابق ص ٦٠ - ٦١
 (١٠٠) جاهظ، التاج ص ١١٩
 (١٠١) هاوى الفنون، الحلقة ٧٠ ب

تطريز مصرى، يعود الى العهد القبطى او العهد الإسلامى، ويوجد الآن فى متحف Museum of Fine Arts, Boston, Mass.



ماكس ريكر

في ذكرى مرور مائة سنة على ولادته

بقلم باول بارس

الصور المتكاملة التي كان ريكر نفسه لا يتجاسر على تجنبها. ويظهر بانه قد شعر بالتوتر الذي اثاره والذي اصبح اليوم يشكل خطرا لكل تفسير لموسيقاه. وسرى كيف يقوم الجيل الذي اعقبه بتفسير هذه الموسيقى.

لماذا يتجنب الموسيقي المحترف القطع الموسيقية لريكر مثل كونجيرتو الكمان او البيانو؟ هذا ما لا يمكن فهمه. ولا يجدر التامل طويلا بهارموني ريكر المعقدة فعلا التي تساعد من جهة في التعرف بصورة قاطعة على مؤلفات ريكر، غير انها من جهة اخرى ليست سوى وسيط زاهي لتعابير الموضوع.

وعلى ذلك ان لا نندفع في مناقشات حول المستوى المتغير لأعمال ريكر. فقد قال ريكر بكل انفتاح وصراحة في اواخر ايام حياته: «اني مستعد لدفع الغالي والنفيس عند التأكد من ان العديد من مؤلفاتي لم يطبع». وطبعاً لا يؤخذ هذا القول بمعناه الحرفي، فالناس قد تبينت ذلك منذ مدة طويلة اذ ان ريكر لم يتمكن من تجريد موسيقاه من خاصيتها الازدواجية، غير ان مؤلفات ريكر للارغن والبيانو لا تقبل الجدل وكلا الآتين، الارغن والبيانو، هما الآلات الشخصية الخاصة بالموسيقار، غير انه بلغ اوجه في موسيقى الصالون Kammermusik.

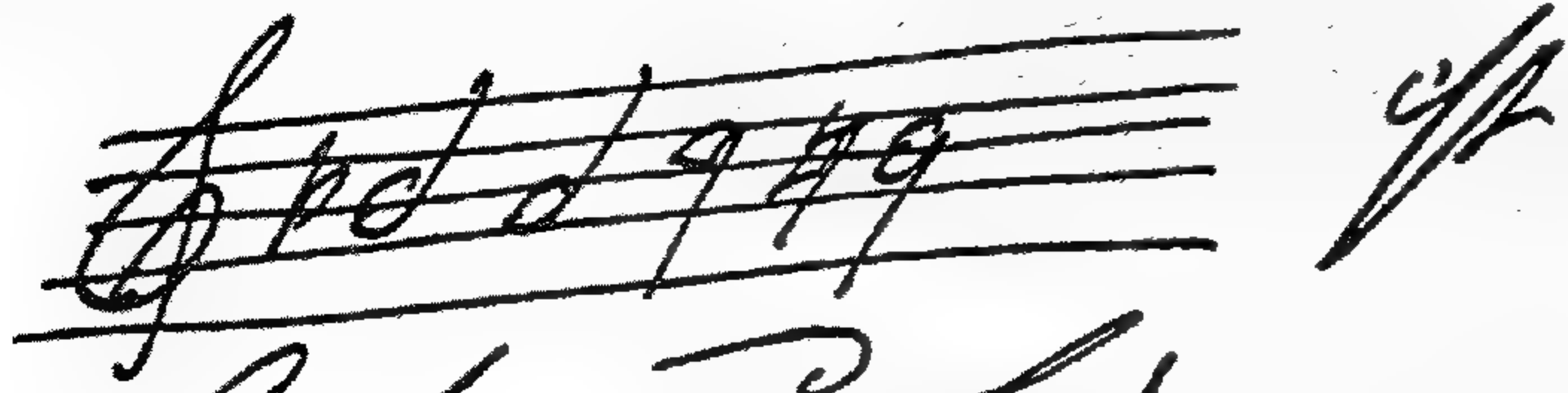
كان ريكر، بعد باخ، اكبر مؤلفي موسيقى الارغن على الاطلاق واكبر الملحنين في تاريخ الموسيقى في موضوع توزيع الاصوات وتعدد انغام اللحن الواحد، وقد الف اهم مقطوعاته للارغن عندما كان ثلاث سنوات في فايدن Weiden دون ان يكون هنالك ارغن تحت تصرفه اذ ان الارغن في فايدن لم يكن قد تم نصبه بعد. عندما نتصور ذلك تظهر لنا بوضوح عظمة تصوراته الباطنية للتعبير النغمية التي تبلورت لديه واضحة جلية. لقد فكر ريكر وعاش في خضم الحان الارغن. واعترف: «لقد وضع الاخرون (Fuge) ولا استطع ان اعيش الا فيها».

من يتقرب لأول مرة الى ماكس ريكر، كمستمع او محلل لموسيقاه، يجابه صعوبة في اعطائه ما يستحقه من تقدير. ربما في هذا بعض المبالغة، غير انه قريب جدا الى الواقع، اذ لا يزال ماكس ريكر موضوعاً قيد الدراسات والابحاث. وللتوصل الى كشف حقيقته علينا ان نتعلم كيف نسمع موسيقاه.

ان من تمكن من التأكد في الشرق الادني - في القاهرة مثلاً - من الصدى الفكري - الموسيقى الواسع الذي تثيره موسيقى باخ Bach فقد تأكد له ايضاً بان موسيقى ريكر ستجد اذناً صاغية وروحاً يقظة بين عشاق الموسيقى هناك. وهذا لا يعني ان ريكر هو خلف لبخ قلده في اعماله، بل بالعكس فان ريكر فنان مبدع مستقل تماماً. ومن يطغي عليه شعور بالارتياح والتمتع في عالم باخ، سيدوده نفس الشعور في عالم ريكر. وبالنسبة لريكر يعتبر باخ بداية ونهاية الموسيقى (انظر الصورة): «كل شيء، كل شيء ادين به بالشكر الى يوهان سيباستيان باخ Johann Sebastian Bach» (ريكر سنة ١٩٠٢).

ان المدخل في مؤلفات ريكر صعب جداً. فكافة مؤلفاته الموسيقية صعبة فنياً تتطلب نفس التركيز الذي كان يتمتع به الموسيقار الذي يروى عنه بانه كان يضع كل الحانه ويكتبها اثناء جلوسه بين اصدقائه يتحدثون ويتسامرون. وحتى بالنسبة لنوتات موسيقية مثل «الحن البسيطة» او «احداث عابرة» رقم ١١٥ التي جاءت تحت العنوان الثانوي «قطع للعزف على البيانو للكبار والصغار»، يجد «الصغار» عند اللقاء اول نظرة على النوتة الموسيقية بانها تشترط مقدماً عزفاً متقناً ماهراً.

وقطعه الخاصة بالبيانو مثل Variationen und Fuge حول موضوع لبيتهوفن، لآتي بيانو تتطلب اتقاناً متناهياً. وبهذا فقط يمكن كشف حقيقة ان ريكر كانت جولاته محصورة في مناطق موسيقية متوترة يوشك ان يفك عرى



Anfang u. Ende

des Musik

München 21. Mai 1906

Max Regler

«باخ هو بداية الموسيقى ونهايتها»
اهداء قدمه ماكس ريكر.

الى كارل شتراوبه Karl Straube المدير المشهور لدار الحلل
في لايبزك، وردت العبارة التالية: «ان السيمفونية العاشرة
لبيهوفن هي سيمفونية «فاوست» للموسيقار ليست. هذا
ما يشهد به ماكس ريكر».

وعندما نحسم ما هو محسوب على اندفاعية ريكر الحميلة -
هذه الصفة الخلاقة للانسان الغربي التي بدأت تنحسر
شيئا فشيئا - فان ما يتبقى هو التعبير الذي لا يزال يتولى
مركزا هاما في مسيرة تطور ريكر. وهذا التعبير هو طابع
تتميز به الحقيقة التي عاش فيها ريكر.

لقد تعلم ريكر من ليست - وبالمناسبة ديبوسى Debussy
ايضا - الصبغة الموسيقية. ومن باخ التخطيط الموسيقي.
وقد قال ريكر في تثبيت هذه الحقيقة: «كل موسيقي
يمكن عزفها بصورة خالية تماما من الصبغة، تعتبر جيدة،
فاذا اراد المرء ان يرسم لوحة زيتية فعلية ان يخطط رسمها

وما يشبه ذلك لا ينطبق الا على انتون بروكنر Anton
Bruckner.

وقلما يعرف ان ريكر كان الخليفة الوحيد بلا منازع
للموسيقار باخ في موضوع السونات Sonate المنفردة الخاصة
بالكمان، غير ان طريقته الموسيقية في هذا المجال ايضا
تختلف عن طريقة باخ.

ولا يستند ريكر على اكتاف باخ وحده بل على اكتاف
موزارت ايضا. وابتعد من ذلك: في ريكر تبلغ موسيقي
برامز Brahms الكلاسيكية الرومانتيكية ذروتها التي اعلنتها
مواهب ريكر، لذا فهو في الحقيقة خليفة برامز الشرعي.

وفي سياق الحديث عن برامز علينا ان لا ننس موسيقارا
آخر غالبا ما يشوب الغموض علاقتنا به: فرانس ليست
Franz Liszt. لم يكن ليست بالنسبة لريكر استادا
للازغن ذو قوة تعبيرية فقط. ففي بطاقة بريدية كتبها ريكر



ماكس ريكر، طباعة حجرية Lithographie لماكس بيكرات Max Beckerath، عام ١٩١٠.

ويؤكد ذلك ايضا قوله الماثور: «علينا نحن الالمان ان نشكر الله تعالى ساجدين فيما لو منحنا خلال خمسمائة سنة مرة اخرى نابغة مثل ريشارد فاكنر». والان، من هو ماكس ريكر، الذي قذف باعماله الفنية الواحد تلو الاخر بسرعة فائقة وكأنه كان على علم بقرب نهاية حياته والذي وصلت انتاجاته الموسيقية عددا لم يضاهيه فيه اى من معاصريه. من اين اتى ريكر وكيف كانت سيرة حياته؟

كان اسلاف ريكر اجراء وفلاحين صغار وعمالا في منطقة

اولا. وريكر مدين «بالتخطيط» للموسيقار باخ و«بالرسوم الزيتية» للموسيقار ليست.

ومن الجدير بالدراسة تطوير وتوسيع كليهما من قبل فاكنر Wagner خاصة وان ريكر لم ينتج بموسيقاه الى الدراماتيكية مثل فاكنر. «عندما كنت فتى في الخامسة عشرة وسمعت بارسيفال (*Parzifal)، بكيت لمدة ١٤ يوما ثم اصبحت موسيقارا». هذا ما اعترف به ريكر في سنيه الاخيرة.

(* اوبرا للموسيقار ريشارد فاكنر Richard Wagner)

وضعت امرأتان من علية القوم حدا لبؤسه وشقائه وهما السيدة فون باكيسكي Frau von Bagenski والسيدة السا فون بيركن Elsa von Bercken التي تزوجت بريكر بعد طلاقها عام ١٩٠١.

وكان ريكر في صيف عام ١٨٩٨ قد لجأ الى منزل والديه في فايدن لاعتقاده الخاطئ بانه مصاب بمرض عقلي. وفي الوقت الذي كان فيه والده حائرا وشاكا في قابلياته، سهرت والدته وشقيقته على رعايته والعناية به. وفجأة انطلقت منه القوة والقابلية الخلاقة فكان نتاجه تلك المقطوعات الخاصة بالارغن التي وضعت بسرعة الحجر الاساس لبناء صرح شهرته.

وبعد قضاء فترة في التدريس في مونيخ، استلم ريكر في شباط ١٩٠٧ مقعدا تدريسيا في كونسيرفاتوار مدينة لايزرك. وبدأت مؤلفاته الموسيقية تشق طريقها الى النجاح. وبعد ذلك بسنة منحه كلية الفلسفة في جامعة جينا Jena لقب الدكتوراه الفخرية وهو الذي لم يكن يميل الى الاوسمة والالقاب اذ كان يعتبرها نوعا من القذارة في ثقب الراس. وفي عام ١٩١٠ اعقبت كلية الطب في جامعة برلين بمنحه دكتوراه فخرية اخرى، هذه الكلية بالذات التي كانت سببا في تنمية قابلياته في الهزل الساخر. وكان ريكر ذا ملكة عالية جدا في الفكاهة والهزل، وعندما سئل مرة عن ذلك اجاب: «عندما وزع الله تعالى الفكاهة صرخت مرتين طالبا اياها.»

وفي مدينة لايزرك بالذات نمت حالة اللامبالاة تجاه الرجل الذي بلغت شهرته كافة انحاء بلاد الغرب، ان لم يكن بصفته كقائد للفرق الموسيقية، فبصفته ملحن موسيقيا.

ولا غرابة عندما يقبل ريكر دعوة الامير المتحرر والمحِب للموسيقى جورج الثاني للسفر الى مايننكن Meiningen لتولى منصب قائد الفرقة الموسيقية التي سبق ان اسسها هانس بيلوف Hans Bülow احد مشاهير قادة الفرق الموسيقية في زمانه والتي كانت لها شهرة عالمية شأنها في ذلك شأن مسرح مايننكن. ونعلم اليوم ان ريع الجولات الفنية التي قامت بها الفرقة الموسيقية المذكورة ساعدت على انقاذ مسرح مايننكن من الانهيار.

لقد اثرت الجولات الموسيقية ومشاق السفر في صحة ريكر شيئا فشيئا. فكان قلقا على حياته. ومنذ سنة ١٩١١ كتب وصيته وكان ينوى الرحيل من مايننكن بعد وفاة الامير العجوز، غير ان شللا عصبيا فاجأه في شباط ١٩١١ فاضطر الى الغاء كافة التزاماته.

بفالس العليا Oberpfalz في شمال بافاريا. وبجده وسعيه في صباه تمكن والده ان يصبح معلما، وورث ابنه ريكر عنه الملكة الموسيقية. وكانت والدته، وهي ابنة احد الصناعيين، امرأة ذكية مثقفة غير انها مريضة نفسيا، فبعد ان كانت في اوائل ايامها مرحلة سعيدة اصيبت بعدئذ بكآبة نفسية شديدة.

ولد ماكس ريكر في ١٩ اذار ١٨٧٣، قبل مائة سنة، في براند Brand، مكان ناء منزل في منطقة جبال Fichtelgebirge حيث كان والده قد عين بوظيفة معلم اول. وبالإضافة الى انحداره من مجتمع ضيق، فقد لعبت العزلة دورها ايضا لوجوده في مكان نائي.

مبكرا وبشدة واندفاع انطلقت عند ريكر قابلياته الموسيقية الموروثة. فبعد دروس مبدئية على البيانو والارغن والكمان والفيولنسيل على يد والديه، تولى تعليمه بجد وانتظام صديق العائلة عازف الارغن ادالبرت لندنر Adalbert Lindner.

وبسرعة تعرف هذا الرجل الطيب الذي نذر نفسه، للموسيقى، على جراءة تلميذه امام الارغن وقابلياته الموسيقية وانسجامة مع الانغام المختلفة، وبذلك اكتشف قدرته الخلاقة، فتمخضت هذه الكفاءة لاول مرة في صيف عام ١٨٨٦ عن افتتاحية للاوركسترا بعث بها المدرس والتلميذ سرا الى اشهر علماء زمانه في الموسيقى هوكوريمان Hugo Riemann، فكان ثناؤه مع استرعاء الانتباه الى استمرار التعمق في الدراسة نقطة الانطلاق لتحديد مستقبل الموسيقى الفتي. وكان عليه اولا اجتياز امتحان الموسيقى ليتمكن والداه من اخلاء السبيل امامه للالتحاق بالمعاهد الموسيقية العالية، بعد ان اصر والده - المتشكك دائما - على حصوله على توصية ثانية.

وفي نيسان ١٨٩٠ بدا ماكس ريكر دراساته على يد ريمان Riemann في المدينة الصغيرة زوندرهاوزن Sonderhausen. وقد اعني في اكااديمية الموسيقى من الامتحان النظري وقبل مباشرة كطالب ممتاز. اما ريمان فقد عامله كابنه واستصحبه بعد بضعة اشهر الى مدينة فيزبادن Wiesbaden حيث عمل في اكااديمية الموسيقى التابعة لها.

وعاش في مدينة فيزبادن حياة اطلق عليها «صاخبة ماجة». وبعد ان انتقل ريمان الى لايزرك، وقع ريكر في شرك حب يائس اودى به الى الياس والقنوط. وانتهت خدمته في الجيش بعار الطرد بعد ان تكررت مخالفاته وادت الى اعتباره «مريضا عقليا».



ماكس ريكر، يلعب البيانو.



ماكس ريكر، يقود فرقة موسيقية.

صور كاريكاتورية من فيلم تايمان.

ومحملاً بخطط المستقبل مدد عقده مع كونسرفتوار مدينة لايبزك الى سنة ١٩٢٣.

وفي تموز سمح له الامير بالمغادرة.

وفي ١٠ ايار ١٩١٦ كان يقوم بالتدريس هناك حسب

وحالما استعاد ريكر قواه المفقودة في مدينة ميران Meran بجوها المعتدل والتي كانت تابعة آنئذ الى الامبراطورية النمساوية المجرية، رفض تلبية دعوة الى فيينا وسافر الى بينا حيث سكن في داره الخاصة.

العادة، وفي مساء نفس اليوم التقى باصدقائه في مقهى هانس Hannes في جلسة سمر وفجأة حوالي الساعة الحادية عشرة أصيب بضيق في التنفس وغدت ضربات قلبه غير منتظمة، وبعد ان اعطي حقنة مورفين خففت عنه، نقله اصدقاؤه الى الفندق.

وفي الساعة التاسعة من صباح اليوم التالي وجده الطبيب هناك وقد اودى شلل في القلب بحياته وهو في الرابعة والاربعين من عمره، وجده الطبيب مسجى في فراشه لا بسا نظارته والمصباح موقد وامام عينيه جريدة المساء وعلى منضدة السرير الصغيرة تصليحات انتاجه الموسيقي «الانشيد الروحية» رقم ١٣٨.

في ١٤ ايار احرقت جثة ريكير في بينا. وفي عام ١٩٣٠ نقل من ضريح الشرف في بينا الى ميونيخ.

كان ريكير بحيوته البدائية يعطي للخارج انطبعا خشنا بل عنيفا. وكان يميل الى التصرف «كالصبي الشقي» وخاصة امام الملوك والامراء وفي بلاطاتهم.

بعد اول حفلة موسيقية له في ماينكن عمرته احدى اميرات البلاط بآيات المديح والثناء مبدية اسفها لأنها لم تراه الا من الخلف اثناء العزف، فاجابها ضاحكا: «ان هذا لا يهم يا صاحبة السمو فهذه صفة من صفاتي فشكلى لا يختلف من الامام عنه من الخلف R-E-G-E-R».

وفي الحقيقة والواقع كانت خشونة ريكير تخفي وراءها رقة واحساس مرهف. وقد قال عن نفسه: «اني لا اضحك باطنيا». وكان ما يبحث عنه في المجتمعات هو الراحة النفسية التي يجدها حتى في الاشياء التافهة المبتذلة.

كان ريكير، في جوهره، ساذجا كالاطفال، عفيفا كموسيقاه، غير شهوانيا، يطغي عليه ورع باطنى كان حافزا لموسيقاه، الدينية منها على الاقل. وكان عصره، وكصديق لرجال من امثال ارنست هيكل Ernst Haeckel (** كان يعتقد ويثق دائما بتطور الانسانية. وساعد على ترسيخ اعتقاده هذا محيطه والتطور الصناعي السريع والازدهار، حتى ولو كان ظاهريا فقط - الذى كانت تتمتع به الدولة الالمانية. كان مواطنا المانيا غيورا يحب وطنه.

وكانت قوتان اساسيتان تستقطبان في وجوده: العامل الروحي في شخصه وفي زمانه. انتاجه يستند الى تعدد النغمات والمهارموني، فقد صهر تعدد الانغام الذى كان ملائما لطبيعته مع الهارمونية حساسة تشمل ابعاد نغمية

(**) احد مشاهير علماء الحيوان وفلسفة الطبيعة. استاذ علم الاحياء في جامعة بينا من ١٨٦٢ - ١٩٠٩.

واسعة. وكان يقول: «نحن الموسيقيون المعاصرون غايتنا ابعد من الالحان الثلاثية»، فكان بهذا سابقا لعصره. «اني اتجه دائما نحو اليسار» قال هذه العبارة في نزاعه مع ريشارد شتراوس Richard Strauss سنة ١٩٠٧ - هذا النزاع الذى حرم ريشارد شتراوس من الالتحاق بالكونسرفتوار - يظهر بوضوح مفهوم ريكير للموسيقى المستقبل. في سوناتة للجيلو رقم ١١٦ وجد هذا الاستاذ سبيله الى طريقة التلحين الخاصة بشونبرك Schönberg التى تستند الى الالحان الاثني عشر. وموسيقاه لرباعي الوترىات والاوركسترا هي دليل قاطع لتأثير ريكير على ارنولد شونبرك كما اثر كذلك بعدئذ على انتون فون فيبرن Anton von Webern. فبالنسبة لهذا كان تكنيك المتنوعات لريكير علامة للاتجاه نحو المستقبل في حين ان الاعمال المتأخرة لريكير ادت بشونبرك الى التحرر من التقيد بالالحان. والمعروف ان ريكير كان يولى مقطوعة شونبرك لرباعي الوترىات «الليلة المشوهة» بالغ تقديره واعجابه، كما ان شونبرك عمل جادا في «جمعية الحفلات الموسيقية الخاصة» في فيينا لعرض موسيقى ريكير حيث تمكن من ادخال اربعين من مقطوعات ريكير في برامج الحفلات.

وكما ان ريكير كان الخليفة الشرعي لبزاسنز ثم حساد عن ذلك بعدئذ، كذلك يمكن القول ان باول هندمت Paul Hindemith كان في بعض انتاجه على الاقل الخليفة الشرعي لماكس ريكير. فقد كتب عام ١٩٢٣ بانه مدين لريكير اكثر من باخ، وفي بداية حياة كليهما، على الاقل، اشياء مترابطة. فبقوة ذاتية وبدافع خفي اندفع كلاهما الى الامام يكافحان في صالات الموسيقى من اجل اعمالهما الموسيقية لا يهابان الانتكاسات.

ومن اهم اعمال الكورس لماكس ريكير، تلحين المزامير المائة للكورس المختلط والاوركسترا والارغن، هذه المقطوعة التى وضعها بمناسبة العيد اليوبيلى لجامعة بينا والتى اعتبرت بعد عزفها لاول مرة عام ١٩٠٨ بانها لا يمكن تقديمها مرة اخرى. اعاد النظر فيها باول هندمت سنة ١٩٥٨ مؤكدا بذلك مجددا امتنانه وولائه لمؤلفات ريكير. وجهود هندمت المستمرة للتوصل الى تقييم اكثر عدالة لسلفه الكبير انتهت بموته المبكر.

ويجب ان لا يثنينا هذا عن عزمنا في تتبع اثر هندمت لاكتشاف اعمال ريكير المعاصرة في الوقت الذى تعود فيه ذكرى ميلاده للمرة المائة.

ترجمة: نبيه سرسم

Quartette

" Ach Herr, strafe mich nicht!"

für
5-stimmigen Chor
a capella

(Soprant, Sopran II, Alt, Tenor und Bass.)

~~Die Quartette sind in der Originalausgabe~~ Max Reger,
Op. 110 No. 2.

Adagio (♩ = 58-69)

Soprano I. *pp* — — — — —

Soprano II. *pp* — — — — —

Alt. *pp* *espress* — — — — —
Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn,

Tenor. *pp* — — — — —
Ach,

Bass. *pp* — — — — —
Ach,

Adagio (♩ = 58-69)

B 7 B
17724

~~Triffungswort~~
vorbehalten!



على أن هذه الواجهة الزاهية لذلك العصر لا تنسينا بؤس جماهير الشعب العامل. وهذه صورة للفنان الشهير هينريش سيله (برلين)، ترينا نساء عاملات، يجمعن الخشب من ميدان تدريب الجنود بتمبلهوف (الذي هو الآن مطار تمبلهوف).

المانيا في عهد ماكس ريكز

بعد «ألبوم» «العائلة الامبراطورية الملكية النمساوية المجرية» يقدم فرانز هوبمان Franz Habmann «ألبوم العائلة الملكية الألمانية». ولعل مقارنة هذين المجلدين، لا تخلو من المغزى، فكل منهما يقدم وجهة من أوجه عالم الأمس، الذي طواه التاريخ. فلم يبق من ذكريات لمملكة الدانوب Donaumonarchie إلا أنها كانت تضم خليطا من الشعوب. وربما كانت أوروبا مصغرة، قبل أن تخرج فكرة أوروبا الموحدة إلى حيز الوجود. هذا العالم المنصرم يعرضه فرانز هوبمان بواسطة الصور. على أن النص المرفق لا يقل أهمية عن الصور، ويتسم عامه بموضوعيته. في الفصل الأخير بعنوان «عن الصور القديمة» يذكر هوبمان بأن نيبسه Niepce وليس داجير Daguerre هو مخترع هذا الفن عام ١٨٢٢ في قرية سان لو دي فيرين Saint-Loup-de Varennes بفرنسا. ويذكر هوبمان بأن الحكومة الفرنسية قامت بشراء حقوق هذا الاختراع. وفي جلسة تاريخية شهيرة لأكاديمية العلوم، في التاسع عشر من أغسطس عام ١٨٣٩، كشف الستار عن الاختراع وأهدى علنا إلى العالم أجمعه. هذا الإجراء، الذي قد لا نجد له نظيرا في عالمنا الحاضر، يشرف العلم والعلماء. وننشر هنا صور الصفحات التالية ... من كتاب فرانز هوبمان «ألبوم العائلة الألمانية»، عالم الأمس في صور من العصر الرومانسي حتى الدولة القيصريّة الثانية. بتصريح من دار نشر

فريتز مولدن Fritz Molden Verlag
(Wien, München, Zürich 1972).

فقرة مقطوعة ماكس ريكز الموسيقية: (Motette)

«يا رب، لا تعاقبني»

من مكتبة مدينة دورتموند العامة.



خيمة القيصر الألماني وقرينته أثناء الاحتفال بتدشين قناة بحر الشمال والشرق، التي تربط منذ عام ١٨٩٥ بين البحرين. من تصوير يوحان تيلي.



سيدات المجتمع في برلين، يعرضن ثيابهم الأنيقة أثناء حفل لعدو الخيل. خوالى عام ١٩٠٣.



منطاد زبلن «ساكسن» يهبط بمطار موسكو عام ١٩١٣. في الخلف منطاد زبلن المسمى «فيكتوريا لويزه».



شارع «انتر دن لیندن» Unter den Linden عند تقاطعه مع شارع فریدریش. برلین، من تصویر ماکس میسبان، ۱۹۰۸.

ميشل اشترو: لويس موييه

عناء الخلق ومن عسر الولادة، رغم ما نقلت إلينا من الأخبار عن هذا العناء، وكيف استغرقت لوح منها جهد أعوام. فهذا الكفاح مع هذه المادة التي تبدو سهلة، في تناول الأيدي، هذا الكفاح يعرفه الفنان وحده، أما العمل الفني ذاته فلا يوحى بشئ منه، وإنما يعبر عن ذلك الهيام الحر الدائم فحسب.

في أعمال موييه تبرز الطبيعة البرنية (نسبة إلى مدينة برن عاصمة سويسرا) مع عناصر أخرى، جعلت منه فنانا من فنانى الضوء والمرح. على أن موييه لم يبدأ حياته الفنية باللوحات المائية. وإنما تدريجيا وبخطوات جريئة سريعة مر بمراحل مختلفة كرسام زيتي، بمراحل تعرف فيها على ألوان عديدة من فن الرسم المعاصر. فهو يدين لإرنست ماكه Ernst Macke^(١)، الفنان الذى لاقى مصرعه مبكرا في الحرب، بالفضل في تعرفه على أهم أدواته الفنية، ألا وهي نظرية الطيف Spektrum^(٢) (التي تعود في الأصل إلى الفنان ديلونى Delaunay^(٣))، أو تشتيت الضوء في ألوان الطيف، وتقسيم اللوحة إلى مساحات من اللون الخالص، واستخدام هذه الألوان لتكمل بعضها البعض، وتتداخل وتتزوج في إيقاع متناسق. أما مراحل أو محطات حياة موييه الأولى فهي فوربزويدة Worpsswede وفايمر Weimar ثم شتوتجارت Stuttgart وروما، وأسماء رفاقه الفنانين هي: فرتز ماكسن Fritz Mackensen وهرمان هالر Hermann Haller وهنز بريلمان Hans Brühlmann. وفما بعد نراه يقيم في التونرزيه Thunersee، ثم يشد الرحال إلى ميونخ وباريس، ويقصد شواطئ البحر الأبيض المتوسط مرة بعد أخرى. ويجانب صحبته لاجست ماكه Macke، نراه يرافق زميل التلمذة بول كليه Paul Klee، وفرانز مارك Franz Marc وكاندينسكى Kandinsky. ورغم ذلك يظل مستقلا، محتفظا بشخصيته المميزة. في يوميات الرحلة إلى تونس، عام ١٩١٣، تلك الرحلة التي صاحب فيها ماكه وبول كليه، يكتب الأخير عن روح المحبون

بعد أقل من ثلاثة أسابيع من وفاة صديقيه هرمان هسه Hermann Hesse^(١) وفالتر بنجرتر Walter Bangerter، في العشرين من أغسطس عام ١٩٦٢ وفاة المنية الرسام لويس موييه Louis Moilliet، الفنان والنيل الرحالة. ما زالت قسما وجهه تراءى لنا، بجهته التي يغلفها الشعر الأبيض الكالح، ونظراته العارفة الثاقبة المشككة، من خلال نظارة ذات الإطار المعدنى الدقيق، ومازلنا نسمع صوته الحالم، ونحس في طبيعته البشاشة والإعراض في آن، طبيعة فنان شديد الحساسية والشاعرية، وبالرغم تعوده كل مسحة عاطفية.

كتب عنه هرمان هسه مرة فقال: «كان لويس اسطورة ... هبطت علينا من السماء. فجأة، دون أنتظار قابلناه، ذلك الصديق القديم للمغنى كلينجزور Klingsor، لويس الرحالة المتنقل، الغريب المتقلب، الذى يسكن قطارات السكة الحديدية، ويحمل مرسمه في مقلته الظهرية ... قد انحسر النهار ولعت النجوم في السماء. فجأة يلمس بكأسه كأس نديمه. نريد أن نشرب ونتبادل الانخاب. ثم امتطى دراجتى وأستودعه الله. فلنتجنب كلمات الوداع! لقد دفعت الحساب.»

ما ميزه عن سواه واكسبه مسحة خاصة هو غياب الهدف وانعدام الطموح، والإبتعاد عن كل ما يجلب الشهرة والذئوع. فطوال حياته - مثله في ذلك مثل أوبرجونو Aubersonois^(٢) - بذل ما في وسعه، أن يظل بعيدا عن أسواق الربح والاتجار ومنحنى حياته يسجل كثيرا من الإنعطافات والدورات، ويبدو ممتدا دون جهد، على أنه في الفن كان ثابتا، لا يحيد عن مرماه. وقد أتت هذه الصلابة بثمارها: بأجمل اللوحات المائية التي أبدعتها يد رسام سويسرى. في هذه اللوحات يجتمع المرح والبشاشة والشفافية مع جو البحر الأبيض المتوسط، عالم تكعيبى kubische Welt^(٣) تحت سماء ساطعة. فالفنان ينطلق من انطباع الطبيعة السانح، ليعلى من المرئ ويحوه إلى شئ سابح مخلق وباق. في هذه اللوحات لا نلمس أثرا من



لويس موييه بريشة الرسام اوجوست ماركه، عام ١٩٠٩؛ مجموعة خاصة في بون.

وعن الخواطر والأفكار التي كان الدوق لويس موييه يقطع بها الوقت مع صديقه ماكه. في فترة لاحقة أمضى موييه ساعات سعيدة، ضيفا على ماكس فسمر Max Wassmer في قصر برمجارتن بالقرب من برن، في صحبة اوتمار شوك Othmar Schoeck وهرمان هسه وهرمان هوباخ Hermann Hubacher وهنز البرشت موزر Hans Albrecht Moser وغيرهم. ونحن نعرف سحر هذه المقابلات واللقاءات، نعرفها من كتاب هرمان هسه «رحلة بلاد الشرق» Morgenlandfahrt. ونسمعه يحدثنا عن لويس الطاغية، «الذي كان حلمه، أن يغرس في الأرض المقدسة بستانا من الزيتون، وأن يقتني العبيد».

في رحلاته المختلفة، في تيسين Tessin، في شمال أفريقيا، في فرنسا وألمانيا وأسبانيا، في جميع هذه الرحلات ظل موييه وفيا للرسم المائي، كالفن الذي يناسب موهبته، فنراه في هذه اللوح يضع أشكاله اللونية وانعكاساتها الظلية، يحدد المساحات ويقطعها في تناسق تام.

على أنه في منتصف الثلاثينيات، نراه وقد انتقل الى وسيلة فنية جديدة، الى وسيلة تضيء ذاتها عند اختراق الضوء لها. وهكذا أصبح موييه من رسامي الزجاج. وهو بالفعل قد انتج في هذا الميدان عام ١٩٢٤ في بيت روبف Rupf ثم في كنيسة برمجارتن Bremgarten. على أنه الآن يكاد يكرس نفسه كلية لفن الرسم على الزجاج. في هذه المرحلة ينتج حلقات متصلة من الرسوم الزجاجية، في فينترتور Winterthur وفي لوتسرن Luzern وأخيراً في كنيسة مستشفى Bürgerspital في برن. هذا العمل الأخير، الذي كلف به، شغل منه السنين العشرة الأخيرة من حياته الفنية. وهكذا عاد بذلك الى منطلقه الأول، الى المدينة التي قضى بها طفولته. — في لوحات نوافذ مستشفى Bürgerspital يجتمع الخير السماوى والأرض جنبا الى جنب، فبجانب البشرى الإلهية نرى الفارس مارتن (٧). — والألوان المختارة تتدرج هنا من الأبيض الناصع وتصير في بعض مقاطعها ظلالا رمادية، تميل الى لون الدخان والى اللون الأحمر، وتتدرج حتى تكاد تصل الى السواد، وبجانب ذلك نرى الأحمر الزاهى ثم الأزرق الخفيف والأزرق القاتم، ألوان الرسم الزجاجي الكلاسيكية.

ما يميز مساحات اللون المختلفة، هو التصميم المتكامل، والتناسق بين الظلال اللونية على كل لوحة من لوح الزجاج، وكذلك التوافق والتناسب الشكلي بين المساحات الأفقية والرأسية والمائلة، التي تندمج في النهاية الى وحدة لا نهائية. «ما يكتمل على مهل، دون عجل، بصير له الكمال». ونسمع ماكس فون مولين Max von Mühlenen، الرسام الزميل، الذي رافق لويس موييه في سنيه الأخيرة، يقول عنه: «من لديه الوقت، له الحرية». وقد كان لدى موييه متسعا من الوقت وأخذ لنفسه الحرية التي أرادها، ومن الزمن والحرية خلق أعماله الرائعة. من الزمن والحرية يتشكل الإنتاج الفني، الذي شغل به هذا الفنان عمره، ولا مرأى في أن هذا الإنتاج من أفضل ما رآه الفن التشكيلي في سويسرا.

(١) هرمان هسه Hermann Hesse (١٨٧٧ - ١٩٦٢)، أديب ألماني من أدباء الرومانتيكية الحديثة، تغلب على مؤلفاته المضامين الوجدانية الذاتية. حاز عام ١٩٤٦ على جائزة نوبل للأدب. وأهم أعماله رواية «لعبة الكريات الزجاجية» Glasperlenspiel (١٩٣٠)، وقد ترجمت روايته «بيتر كامينتسند» Peter Camenzind (١٩٠٤) تحت عنوان «قصة شاب» الى العربية (انظر سلسلة «روايات عالمية»، عدد ٤٦٧ التي تصدر في القاهرة).

(٢) اوبرجونو Auberjonois (١٨٧٢ - ١٩٥٧)، رسام سويسري، من رسامي التعبيرية في مرحلتها المتأخرة.

(٣) التكعيبية Kubismus، منحى في فن الرسم نحاه أولا بيكاسو في مطلع هذا القرن، ويقوم على تحويل المرئيات والملموسات الى اشكال تكعيبية، مع النظر اليها من زوايا متعددة، واعادة تسجيلها كأشكال مسطحة على اللوحة. وقد طور الكوبية أو التكعيبية فيما بعد ديولوناي وفون جريس.

(٤) ارنست ماكه Ernst Macke (١٨٨٧ - ١٩١٤)، له لوحات مائية شهيرة يصور فيها مشاهد في تونس، ويمتاز بالألوان الزاهية الساطعة، كما تتخلل صوره روح الهجة والمرح.

(٥) الطيف Spectrum، من مصطلحات الفيزياء، ويقصد به النتيجة المرئية عند تشتيت الضوء بحيث تعطى الصورة ضوءا موجته متوالية القصر (أو الطول)، ومن ثم فإن طيف الضوء الأبيض يشاهد على هيئة حزمة من الألوان التي تتغير من الأحمر الطويل الموجة الى البرتقالى، فالأصفر، فالأخضر، إلخ، حتى البنفسجى القصير الموجة (انظر «موسوعة الثقافة العلمية» بإشراف الدكتور أنور محمود عبد الواحد - دار الكتاب الجديد، ص ٢٢٨).

(٦) هوروبرت ديولوني Robert Delaunay (١٨٨٥ - ١٩٤١)، رسام فرنسي، من فناني التكعيبية، طور لوناجديد من ألوان هذا الفن، يعتمد على تداخل الألوان وتقسيم اللوحة الى مساحات لونية مكعبة.

(٧) المقصود هو القديس مارتن Martin von Tours (توفي عام ٣٩٧ م)، وكان فارسا وراهبا، وعادة يرسم مارتن وهو يمتطي صهوة جواد بينما يقتسم عباءته مع رجل معوز فقير، فقد حيكت حول مروءته وغوثيته للمحتاج الأساطير.



لويس موييه، احمد، غلام عربي، عام ١٩٠٩. من مجموعة كاي اودرلين La Tour de Peilz, Kay Oederlin.

ژان كريستوف آمان

لويس موييه و اصدقاءه

ولا ننسى أن موييه قد أتم أولى مجموعاته المائية الكبرى بعد أن جاوز الأربعين، كذلك رسم لوحته الأولى الكبرى «السرك»، وهو في الرابع والثلاثين من العمر. فبالمقارنة بالفنان أوجست ماكه Macke، لم يصل موييه الى قمة الابداع الفني إلا في مرحلة متأخرة. وتفاوت لوحاته تماما بين عامي ١٩١٣ و ١٩٣٣، عنها في الفترة الواقعة بين ١٩٠٢ و ١٩١٢.

أما رسوم الزجاج، فقد خلق موييه بها عملا فنيا جديدا. فرسوم الزجاج الأخيرة (في كنيسة تسفينجلى Zwingli-kirche وفي مصلى مستشفى البورج Burgerspitalkapelle) تقابل من حيث نوعيتها أفضل اللوح المائية التي أكملها بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٣٤.

وهكذا نتبين انقطاع الإتصال بين مراحل هذا الفنان الناضجة، المبكرة منها والمتأخرة. ولعل هذا النقص يكمن في النهاية في طبيعة موييه ذاته، كما تبدولنا من ترجمته، فقصة حياته غنية بال نوادر والقصص، وتضم قدرا كبيرا من المتناقضات. هذا بينما لا نعرف الكثير عن الأحداث المتصلة مباشرة بأعماله الفنية. فالتعدد في أعماله الفنية يقابله صعوبة الإلمام بشخصيته. فموييه لا يبيح لنا إلا بالقليل عن أعماله، كما لو كان يريد لها أكبر تنوع في التفسير.

وموييه من الفنانين، الذين لا يرمون الى خلق أعمال فنية مترابطة متكاملة. من الفنانين الذين لا يراجعون أنفسهم ويرجعون تطورهم، ولعله كان يفضل أن يخفي نشاطه الفني. فالفن كان في اعتباره مسألة شخصية لم ير ضرورة للتعريف به ... فكفنان تجنب موييه تماما الأضواء، وحجب أعماله ودخائله عن الفضلاء، وفعل ذلك عن وعي وبدون وعي على حد سواء. فقد فرضت عليه طبيعته هذا الإحتجاب، وسعي اليه عن وعي وادراك.

هذه المسافة التي تفصل موييه عن العالم الخارجي تقابلها نظرة الفنان التأملية النقدية الى أعماله. وهذا يعني احتفاظ الفنان بحريته أمام نفسه، أى أن يصبح الفنان قادرا على الخلق، قادرا في نفس الوقت على النظر الى نفسه

*تشكل اللوح المائية للفنان لويس موييه بناءاً مركبا، صممت معالته في وقت مبكر. فبرغم التقسيم المرحلي لهذه اللوح (١٩٢٠-١٩٢٣؛ ١٩٢٦-١٩٢٩؛ ١٩٣٠-١٩٣٢؛ ١٩٣٣-١٩٣٤)، فلا يمكن القول بتدرج هذا الفنان وتطوره، من مرحلة الى أخرى (أكثر تجريدا أو ما شابه). وإنما يعنى هذا التقسيم اجتماع لوح مرحلة من المراحل حول سمات فنية مميزة. فلوح كل مرحلة لا تكون في إطار أعماله الكاملة وحدة عضوية منفصلة، وإنما تحمل ملامح مشتركة فحسب، تميزها عن غيرها. هذا بالإضافة الى عودة الفنان الى معالجة بعض لوحه من جديد، في فترات تالية، واحتفاظه، بل وتأكيدده في نفس الوقت لإسلوبها الأصلي. وهكذا تنتمي بعض اللوح زمنيا الى أكثر من مرحلة. بمعنى آخر أن إعادة معالجة لوحة من اللوح المائية، لا يعنى تصحيح هذه اللوحة، وإنما إستكمالها. (فطبقات اللوحة تخلق مناطق تلامس أو تلاحم شديدة التركيز، خصوصا بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٢).

وليس غريبا أن نتساءل عن سبب انعدام التطور في لوح موييه المائية، فانهدام التطور هو إحدى معالمها الأساسية. السبب الأول يكمن في مشكلة اللون، في صعوبة نقل الضوء الطبيعي بطريقة عفوية الى لون مقابل، وهذا يؤدي الى انعكاس الانطباع الأول المباشر لمناظر الطبيعة الى الداخل، فتصير الطبيعة مجرد وسيلة للتعبير عن رؤيا داخلية، يتحد فيها المنظور والمشاهد والمعاش. في مثل هذا الطريقة، حيث يحدد اللون المساحة والسطح، يصعب حدوث تطور ما، ذلك لأن العالم المحيط، وبالتالي الطبيعة المشاهدة، لا تستطيع إلا بقدر ضئيل أن تتدخل في عملية الخلق.

* مشكلة الفن التعبيري والفن التجريدي هي أحيانا صعوبة نقل الضوء الطبيعي الى لون مقابل، ومشكلة الناقد في هذه الحالة هي مشكلة مضاعفة، إذ عليه أن يترجم هذه اللوح الى وسيلة تعبير أخرى، هي اللغة. أما المترجم، الذي يريد ترجمة النقد من لغة الى لغة أخرى، فهو يواجه صعوبات تكاد تقعه عن عمله. على أن هذه الكلمة للتنبيه فقط لا للاعتذار (المترجم)



لويس موييه، قيروان ١٩١٤، لوحة مائية؛ محفوظة في متحف Wallraf-Richartz-Museum كولونيا.

وتأمل انتاجه كما لو كان انتاج فرد آخر. وبهذه الوسيلة أبقى موييه على نفسه في حالة توتر دائم. وإلى ذلك يرجع تداخل مراحل هذا الفنان، فالانتقال من فترة إلى أخرى لم يكن مرجعه استهلاك الإمكانيات الشكلية لمنحى من المناحي، فصفة هذا الانتقال هي المرونة والقدرة. وحين أنهى موييه في منتصف الثلاثينيات أعماله المائية (باستثناء إعادة معالجة بعض اللوح)، فقد فعل ذلك لأدراكه، أنه قد قال ما يريد قوله بواسطة هذه الأداة الفنية، وببديهية تامة أتجه إلى التصوير على الزجاج.

أثر كليه وماكه

العاملان التنظيميان في أعمال موييه المائية هما المساحة واللون، وبالتالي الطبيعة والضوء. ففي لوح اعوام ١٩١٦ - ١٩٢١ و ١٩٣٠ - ١٩٣٢ نرى الهدف هو نقل الطبيعة إلى تربيغات لونية، وكلما ازدادت درجة التجريد، ازدادت كثافة الألوان المحددة بواسطة التربيغات. هذه المفاهيم نصادفها أيضا في أعمال بول كليه وأوجست ماكه التي رسمها عام ١٩١٤ أثناء رحلة تونس.

فلوح كليه وماكه، التي تمت في صيف ١٩١٤، تمثل اللوح الوحيدة المشابهة لأعمال موييه المائية للسنوات الواقعة بين ١٩١٦ و ١٩٢١، و ١٩٣٠ و ١٩٣٢. على أنه من العسير القول بتأثر موييه بأعمال كليه. فالعنصر المشترك بينهما هو درجة التجريد وما يصاحب هذا التجريد من سمات خاصة. أما فيما يخص بماكه، ففي لوحة تحتفظ الطبيعة بحقها الطبيعي، وتتملى شكل المساحة، ولا يمكن التشابه مع ماكه في طريقة الرسم، وإنما في التفاوت والتوتر بين السطح والمساحة من خلال التركيب التربيغي.

ويبدو لنا ضروريا، أن نتأمل اللوح المائية لموييه وماكه، على أننا قبل ذلك نريد أن ندخل اللوح الهامة لبول كليه في هذه المراجعة.

حين بدأ موييه في أبريل عام ١٩١٤ باللوح المائية اتسمت لوحه بملامح الرسم التخطيطي، كما يبدو من مساحات اللون المتشابكة مع أقواس الأبواب وعناصر الشخصيات المبهمة، كما في لوحته «مسودة تونس» Tunesische Skizze و«مقهى الشارع» Straßenkaffee. أما كليه فقد قام في تونس - كما يبدو جليا - بتنفيذ برنامج المدون في يومياته بتاريخ ٨ أبريل بعنوان: «التركيب المتكامل،

هندسة تكوين المدينة، هندسة الصورة». ونشاهد انعكاس هذا البرنامج في لوحته «أمام مسجد في تونس»، حيث لا تلعب العناصر الشكلية التخطيطية دورا بنائيا في الصورة، وإنما تأتي الأولوية لمساحة اللون، وتساهم العناصر الشكلية التخطيطية في التلوين الإيقاعي للوحة.

أما في سان جرمان St. Germain فإن كليه يوجه عدسته إلى الطبيعة لا إلى صورة المدينة. في اللوحة الأولى من هذه المجموعة «منظر من سان جرمان» Ansicht von St. Germain يصور كليه الطبيعة كمساحة عميقة من عناصر لونية في ضوء طبيعي ساطع. واللوحة المائية التالية لهذه هي على الأرجح «حديقة في مستعمرة الأوروبيين بسان جرمان بتونس» Garten in der tunesischen Europäer-kolonie St. Germain.

وفيها ينعكس مضمون اللوحة تماما على السطح. فنشاهد مربعات متناثرة تنقل إلينا من المشاهد المرئية ملامحها التقريبية فحسب. والتجريد هنا ينعكس في كثافة الألوان، خصوصا الأحمر والأزرق. ويبدو أن لوحة «حديقة جنوبية» Südlicher Garten، تعود كذلك إلى سان جرمان. وإذا تأملنا لوحة «منظر من سان جرمان»، لوجدنا تشابها في الأشياء المصورة. على أن طريقة الرسم لا تقتيد بوضع الأشياء الطبيعي، وإنما نرى الانطباع وقد انفصل تماما عن الأشياء، بل وأنه يرفع أو يلغي هذه الأشياء. فاللوحة هي مقابل لوني وإيقاعي مكثف لعملية التجريد الإحساسية للانطباع الذي خلفته الطبيعة. وأخر مجموعة سان جرمان هي اللوحة المائية «في منازل سان جرمان بتونس» In den Häusern von St. Germain-Tunis. هنا نجد إيقاعات اللون، الزرقاء والخضراء والوردية والبرتقالية، الموضوع في المساحات التربيغية، توحى بجو المساء. والمساء من فترات اليوم التي انجذب إليها كليه. فراه يكتب في مدينة القيروان بتاريخ ١٦ أبريل «مساء حالم، ألوانه زاهية محددة. ساعات سعيدة. لويس يرى روائعا لونية، وعلى أن أسجل هذه الألوان، فأنا - كما يقول لويس - قادر على ذلك».

بعد سان جرمان حط بهم المقام بالحمامات. في لوحة «حمامات وجامع» Hammamet mit der Moschee، نرى الطبيعة، كما في بداية كل مرحلة من مراحل الرحلة، ملموسة مقربة. في هذه اللوحة برجان تحيط بهما مساحات من النقط، تبرز عن طريق التضاد (الكونتراست) الموقع النغمي لمنطقة لونية، تصور العناصر النباتية، التي تتكون

سلسلة هضبية وفي أعلاه دهليز أو ممشى به شذرات من صور الأشخاص والأشكال: هي في الواقع ما علق بذهن الفنان من عناصر المشهد الأصلي. أما اللوحة التي تحمل عنوان «قباب حمراء وبيضاء» Rote und weiße Kuppeln، فتجسم الإتران الإبداعي بين إنجازات الشكل (التركيب المتكامل Synthese لمعمارية المدينة ومعمارية الصورة) وبين إنجازات اللون («أنا واللون واحد»).

فكل مربع من المربعات، في إطار الخطوط الرأسية والأفقية المتقاطعة دون احكام، يكون منطقة لونية شفافة ذات طبقات متعددة، ويمثل قطاعا خاصا من خبرات الفنان، ويشكل بهذا عنصرا بنائيا هاما من عناصر الصورة. ويتضح هنا المعنى الكامل لكلمة الفنان: «أنا والصورة واحد»، إذ تتبين التطابق بين هذه الكلمة وبين تصريح الفنان في بداية الرحلة: «مادة وحلم في نفس الوقت، وأنا كعنصر ثالث يندمج فيهما».

ونجد المادة المصورة هنا بالمقارنة بلوحة «قيروان أمام الباب» وقد ازدادت ثراءً، إذ تضيئ على اللوحة طابعا إسطوريا حلميا märchenhaft وفي نفس الوقت هي مادة بالمعنى الذي يقصده الفيلسوف برجسون، وبالتالي بمفهوم بول كلي، فالمادة هنا تعتبر حالة كيفية كنتيجة للعديد من الصور التي شاهدها وعاشها الفنان. فسطوح القباب الموزعة في المربعات تشبه منظر الأفق، ونرى فتحات النوافذ مكبرة تنساب الى أسفل كعناصر مستقلة في اللوحة. أما الإقتصاد في خطوط القباب، وما تتصف به هذه الخطوط من طابع شعري، وكذلك معمارية تكوين هذه القباب، فلها جميعا مسحة واقعية.

والإقتصاد في تخطيط القباب يرجع الى ثراء اللون. هذا الثراء الذي لا يسمح بالتضاد (الكونتراست). فقط في تقسيم المساحات في الجزء الأسفل من اللوحة بواسطة الخطوط المائلة المتقاطعة نرى نوعا طفيفا من الثقل المضاد (أو التوازن) لأقواس القباب. على أن الألوان لا تنقيد بالأبعاد الواقعية لمشهد القباب، أذ تتخطى هذا النطاق وتخلق مجالا خياليا.

يلفت النظر في طريقة رسم بول كلي خلال هذه الفترة، التي استغرقت أقل من أسبوعين، هو الإلتزام بعلامح المكان وعناصره المميزة. وكل مرحلة من المراحل تزيد من معرفته للمادة التي يعالجها، بمعنى أنه يزداد ادراكا ووعيا بهذه المادة التي يصورها. وهكذا نجد أن اللوح المائبة الأولى في كل مرحلة من مراحل الرحلة تتميز بماديتها أي بميلها الى تصوير المناظر المرئية بطريقة ملموسة

من خطوط قصيرة مائلة أو منحرفة. أما لوحة «موتيف من الحمامات» Motiv aus Hammamet فانها تستخدم نفس المشهد، ولكنها تعكسه بطريقة تجريدية تامة. أما وأن هذه الصورة تعالج على الأرجح نفس العناصر، فيبدو هذا واضحا من «فتحات الحائط» في منتصف أعلى الركن الأيمن من اللوحة، فهذه الفتحات تطابق من حيث التكوين فتحات البرج الأيمن في اللوحة المائبة السابقة، وتبدو هكذا كبقايا طفيفة لعملية التجريد الشاملة. كذلك نكتشف بعض المربعات الصغيرة في الجانب الأيسر والأيمن، ويمكن تفسيرها باعتبارها أصلا حدود حائط. هذا وتسم الألوان في التكوينات التريعية الرئيسية بكثافتها ولمعانها. بينما تضيئ المساحات المنقطة على التقسيمات الرأسية حركة تنساب من أسفل الى أعلى ومن أعلى الى أسفل.

وتنتهي الرحلة في مدينة قيروان، وبها تبلغ هذه السباحة ذروتها العاطفية. في هذه المدينة يبلغ بول كلي حد تشكيل اللون كمادة، مادة ينصهر فيها عنصر المكان وعنصر الزمان، مادة هي ذاتها مضمون ومجال خيالي للفنان. في يوم الوصول الى هذه المدينة الصغيرة، في ١٦ أبريل، يكتب كلي: «مارست الرسم في مطلع النهار أمام المدينة. أضواء متفرقة بعض الشيء، وخافتة شفافة. لا ضباب على الإطلاق» في لوحة «أمام أبواب قيروان» Vor den Toren von Kairuan نرى الألوان لها طابع الأزرق الطبيعي الذي يشوبه الصفار، ونرى الطبيعة واضحة في تكوين اللوحة، مما يستدل منه على أنها من أولى لوحات هذه المرحلة الأخيرة من الرحلة، وتبدو بذلك صلة هذه اللوحة بتعليق بول كلي السابق في يومياته. فالفنان يوجه عنايته الى تصوير طبقات اللون المرئية بحرية ويكتب كلي في نفس اليوم: «الآن أترك العمل جانبا، فهناك شيء يتغلغل في رفق الى أعماقي، وأنا أشعر بذلك وأشعر بالأمان دون جهد. فاللون قد ملك على نفسي، ولا حاجة بي الى البحث عن اللون، فقد ملك على زمام نفسي الى الأبد، وأنا أعرف ذلك. هذا هو المغزى السعيد لهذه الساعة: فأنا واللون قد صرنا شيئا واحدا. فأنا رسام».

وتبدو لوحة «قيروان أمام الباب» Kairuan vor dem Thor كبرهان على هذه الخبرة الجديدة. فأقسام اللوحة تتداخل في حرية على سطح اللوحة، ولا يربط بينها غير قطع مكافئ أو شلجي مفتوح الى أعلى، بباطنه

(كما في «تونس» و«منظر من سان جرمان» و«الحمامات والجامع» و«قيروان امام الباب») أما الأعمال التالية لها، فنراها تتحرر باطراد من عناصر الطبيعة المشاهدة، ونصل في النهاية الى مرحلة يصبح فيها الموتيف أو العنصر هو مجرد موتيف أو عنصر من عناصر اللوحة.

أما اللوح المائىة، الثلاثة والثلاثون، التى رسمها أوجست ماكه فى هذه الفترة، التى لم تستغرق أكثر من إسبوعين، فىصعب جمعها تحت مفهوم واحد، بخلاف الأمر فى لوح بول كليه. ومرد ذلك طريقة ماكه الخاصة فى الرسم. ولذا نقتصر هنا على مراجعة بعض لوحه التى نرى فيها نوعا من التشابه أو التوازى مع لوح لويس موييه. فى سان جرمان رسم ماكه لوحته «منزل يكسوه الضوء» Helles Haus. سطح هذه اللوحة مقسم الى مربعات، ويتوسطها البناء، وتحد البناء من الجانبين أشجار النخيل. ويتكون الثلث الأعلى والثلث الأسفل من اللوحة من مناطق لونية واضحة، تشكل نوعا من الكونتراست بالنسبة لمربعات اللون المتداخلة فى الوسط. هذه الهندسة الشكلية تتناسب مع الألوان، التى لا تتقيد بألوان الطبيعة فالإتجاه البنائى أو التركيبى هنا يؤدى الى ترجمة المضمون الانطباعى الى عناصر، تستهدف قبل كل شئ توزيع الثقل على جوانب اللوحة. لهذا الديالكتية بين المكان والسطح طابع دينامى. فالبناء أو المنزل مكون من تكعيبات ذات ابعاد ثلاثة، متداخلة ومتراصة بأبداع، ثم عن طريق التدرج اللوني، عن طريق المربعات داخل المبنى، يكتسب البناء ابعاده ويكتسب عمقه المكاني، هذا بينما مساحات الأشجار التى تناسب وتتداخل تكون مجالا مضادا (كونتراست) لمساحات اللون المتناسقة المحددة فى دقة، وتضفي بذلك نوعا من اللامعقولية أو الخيال على اللوحة.

وقيروان رقم ٣ Kairouan III هي أيضا لوحة مائىة تشبه من حيث نوعيتها اللوحة السابقة «منزل يكسوه الضوء» Helles Haus، فنرى هنا عناصر المباني، والنباتات، وعناصر أخرى من ذكريات الفنان تتحد فى وقع نغمي مع الخطوط الرأسية المتوازية. ونرى خطين مائلين فى الجزء الأسفل من اللوحة، ينتهيان بتصوير لشخص فى طرف اللوحة (ويفكر المشاهد فى منظر ناظر أو مشاهد يعقد يديه خلف ظهره). ويقتصر المكان على بعد واحد، على تصوير السطح، هذا إذا استثنينا إشارة طفيفة ذات أبعاد ثلاثة، على أن تقاطع الخطوط يوحي باستمرار بهذه الأبعاد.

هذه اللوحة تذكرنا بلوحة كليه «قيروان امام الباب» Kairuan vor dem Thor. حيث نرى موضوع اللوحة الخارجى أى مادتها وقد مر بوعي الفنان وسقطت عنه ملاحظه المباشرة، ومع ذلك تحمل اللوحة فى طياتها شذرات أو بقايا ما علق بالزهن منه، ولولاها لانعدمت الصلة تماما بين اللوحة وبين مشاهد الطبيعة الإفريقية. ولكن الأمر يختلف فى لوحة ماكه المذكورة. فالشخص - على سبيل المثال - فى المربع غير المنتظم فى الجانب الأيمن للوحة قد رسمت بطريقة تلقائية، بطريقة يتحد فيها الشعور (أو الذكري) والوعي. بل وتكوين الصورة اجمالا يبدو كأنعكاس مكثف للملامح والصفات المميزة لمدينة قيروان (مثل قمم الحوائط الدائرية ونهايات الابراج ...) على أن إضافة مثل هذه العناصر الغربية على المشهد ظاهرة متكررة عند موييه. فنراه يضيف شجيرة من شجيرات الصنوبر وسط تكوين تكعيبى فى اللوحة الزيتية «مدينة فى مراکش» Stadt in Marokko وفى اللوحة المائىة «منظر من قيروان» Ansicht von Kairouan، ولكن ليس لهذه الإضافات المغزى الروائى الذى نصادفه عند ماكه فى لوح موييه هي دائما عناصر لا يبرز تكوين المكان أو تأكيد الإيقاع، وتختلف بهذا أيضا عن العناصر الشكلية فى لوحات كليه المائىة، التى لها دائما طابع الإشارة أو الرمز Zeichen-charakter.

أما اللوحة الأخيرة لماكه، التى نريد تأملها فى نهاية هذه المراجعة، فتعود الى صيف عام ١٩١٤، وتحمل عنوان Kondarn I. ومثلها فى ذلك مثل لوحة «اشجار الكروم على بحر المورتن» Weinberge am Murtensee (أيضا من أعمال صيف ١٩١٤)، فهى تبرز بوضوح مدى تأثير ماكه على لوح موييه المائىة التى تعود الى عامى ١٩١٦ و١٩١٧. وكالأمر فى لوحة «مصنع فى بولى» Fabrik in Pully، نرى فى خلفية الصورة شارعا يتجه من اليمين الى اليسار. ونرى الخطوط اللونية تؤكد الاتجاه وتؤكد العمق. ونرى زانة فى وضع عمودى فى وسط اللوحة، لها - كما هو الحال عند موييه - وظيفة مكانية أى توسيع رقعة المكان وخلق ابعاد المكان. أما أوجه التشابه والتوازى الهامة بين ماكه وموييه فتكمن فى استخدام الألوان، وفى التوتر الذى يتسم به تركيب السطح، حيث نرى مكعبات المنازل والطبيعة المحيطة بجانب منحنى الطريق وقد غطيت بمجموعات تريعية مستقلة. فهذا التبادل بين العناصر المسطحة والعناصر المكانية المجسمة فى مساحة واحدة نصادفه كثيرا فى لوح موييه.



لويس مويه، مدينة مغربية، لوحة زيتية، عام ١٩٢٣؛ محفوظة في مجموعة م. واسر.

مساحة لونية يتخللها ضوءا ذهنيا، وتتضمن في نفس الوقت الطبيعة في صورة حلمية أو رؤوية visionary visionär. في هذه الطريقة الإبداعية تبرز لنا إحدى المعالم الأساسية لشخصية موييه، فلوحة المائبة تظل مفتوحة، غير نهائية، قد ثبتت فقط عند مرحلة ما من مراحل التجريد.

مكانة لويس موييه الفنية

«هو واحد من كبار الرسامين المائين المعاصرين ومن رسامي الزجاج السويسريين الهامين». بهذه الكلمات يقدم «قاموس الفنانين السويسريين في القرن العشرين» الفنان لويس موييه. هذه الصيغة القاطعة قد تدهش العديد من العارفين بفن القرن العشرين في فرنسا وألمانيا. على أننا نعتقد أنها تصيب الحقيقة. فتاريخ الفن في قرننا الحالي يحكمه الرواد ولم يكن موييه رائداً... فأنجازاته الرئيسية تكمن في خلق مجموعة أعماله المائبة الفريدة. فاللوحة المائبة ليست جزءاً جانبياً مكمل للوح الزيتية، وإنما هي غايته الأولى ووسيلته الإبداعية، التي تعبر عن برنامج الفنى.

في تقريره عن معرض لموييه بمتحف الفن بمدينة بازل عام ١٩٦١ عبر بول نيتسون Paul Nizon بتوفيق عن المركز الذى تحتله أعمال لويس موييه، فقال: «في إطار واضح وبواسطة المقاييس المألوفة يقدم هذا العمل الفنى نفسه... وعلينا أن نتأمله ونتمعنه ونقيس أبعاده، بعيداً عن ثقل اسم فنان شهير وعن فكرة العمل الريادى وعن فكرة المساهمة الإبداعية في تطوير الفن...»

وواضح أننا أمام فنان، قد ألم بموثرات عصره وارتفع بها من الإطار القومى المحلى الى إطار ارحب واسع. وإذا طرحنا فكرة المساهمة في تطوير الفن جانباً، سنكتشف نوعية فنية، تفوق — في بعض الحالات الفردية — أعمال مشاهير الفنانين...

ترجمة: ناجى نجيب

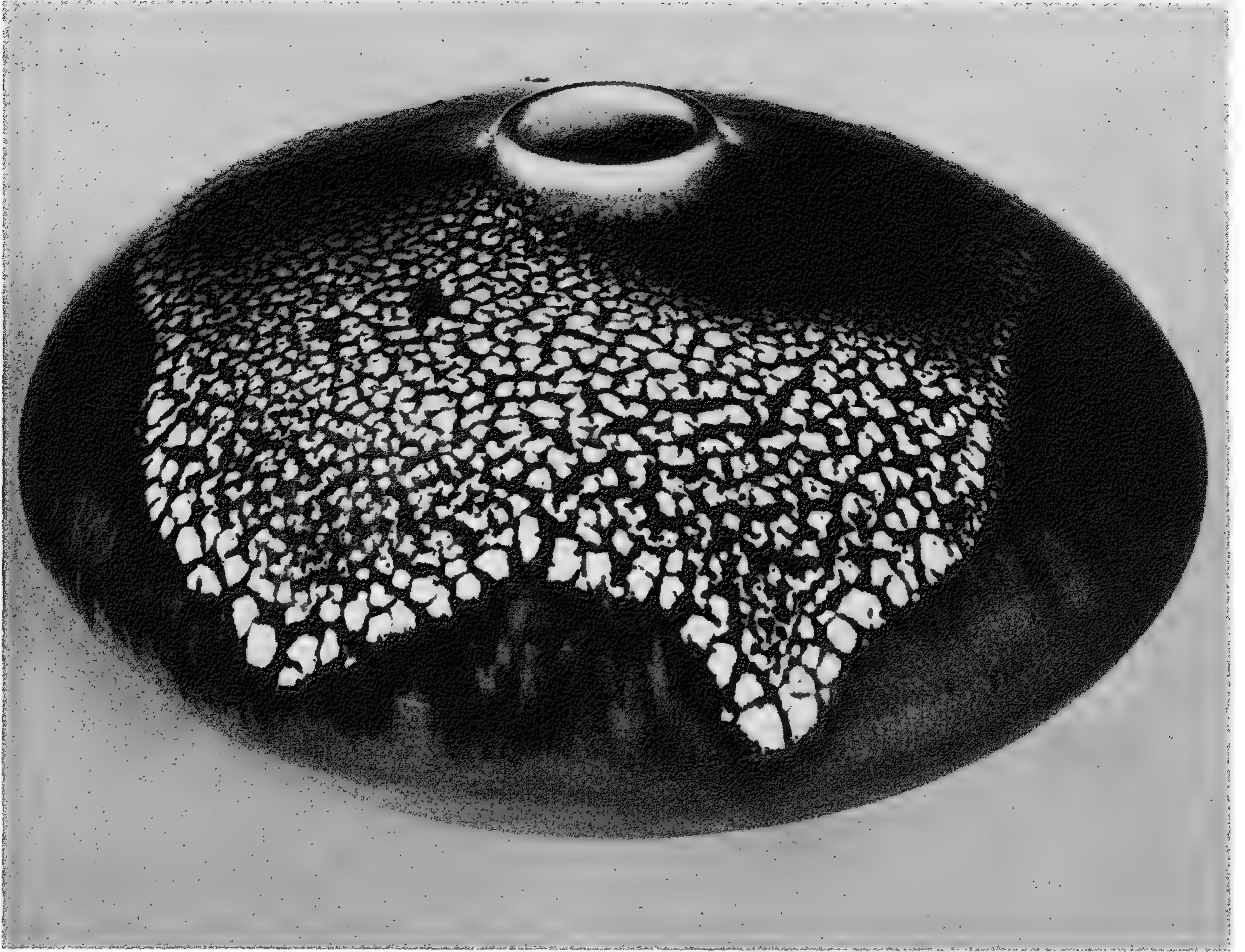
ما هي الفروق الأساسية بين أعمال بول كليه وأوجست ماكه؟ لعلها تبدو في المقام الأول في التفاوت في عمليات التجريد، وهذه الفروق تعود أخيراً الى الاختلاف بين شخصيتي هذين الفنانين.

ماكه يمارس فنه بعفوية وتلقائية، وتحفظ الطبيعة — لهذا — بسماها وملاحظها الظاهرية. واللون عنده يرتبط بالمشهد أو الشئ المصور، ويخضع لتنوع كبير. وهذا بخلاف كليه: فالطبيعة تفقد في لوحاته وجهها، وتصير تركيباً يرتبط بموضوع معين، فتبدو قطاعاً من حقول تربية، تتضمن الطبيعة المشاهدة في داخلها. واللون يحدد ذاته عملية التشكيل ونوعيته، فلا نجد هنا تفاوتاً وتقابلاً، وإنما نرى تناسقاً وتوازن، فالصورة تتكون وتنضج من الداخل. بهذا المعنى يكتب فالتر هولزهاوزن W. Holzhausen: «في عدة لوح مائبة استخدم كليه نظام «المربعات الصغيرة» لكي يصور الطبيعة. في هذا النظام يمكن — سواء أراد الفنان أم لم يرد — نوعاً من الإكتفاء. وهذا بدوره يمكن كليه من رؤية الطبيعة رؤية داخلية، يعبر من خلالها عن فكره ونفسه». فإذا كان الشكل يقود الى اللون في لوح ماكه، فإن اللون يخلق للإشارة أو الرمز إطارها في لوح كليه.

وما هو موقف موييه؟ ولو أنه من العسير أن نقارن أعماله الكاملة بعدد قليل من اللوح الى رسمت في فترة وجيزة محددة، إلا أنه من المستطاع أن نقول أننا نصادف في أعماله — كما هو الحال عند بول كليه — ظاهرة تطهير المادة وتحويلها الى شيئاً فكرياً ونفسياً عن طريق عملية التجريد، نصادفها مركزة ومكثفة عن طريق التكرار والمعالجة المستمرة. كذلك التوتر الذى يلزم تركيب التريعات عند ماكه، هو أيضاً من خاصيات موييه، على أنه بخلاف ماكه لا يرى على الإطلاق الى ترجمة العناصر المشاهدة (الموتيفات) ترجمة روائية تلقائية، وإنما يرى دائماً الى تفسير الطبيعة تفسيراً مركباً، ويهدف الى خلق



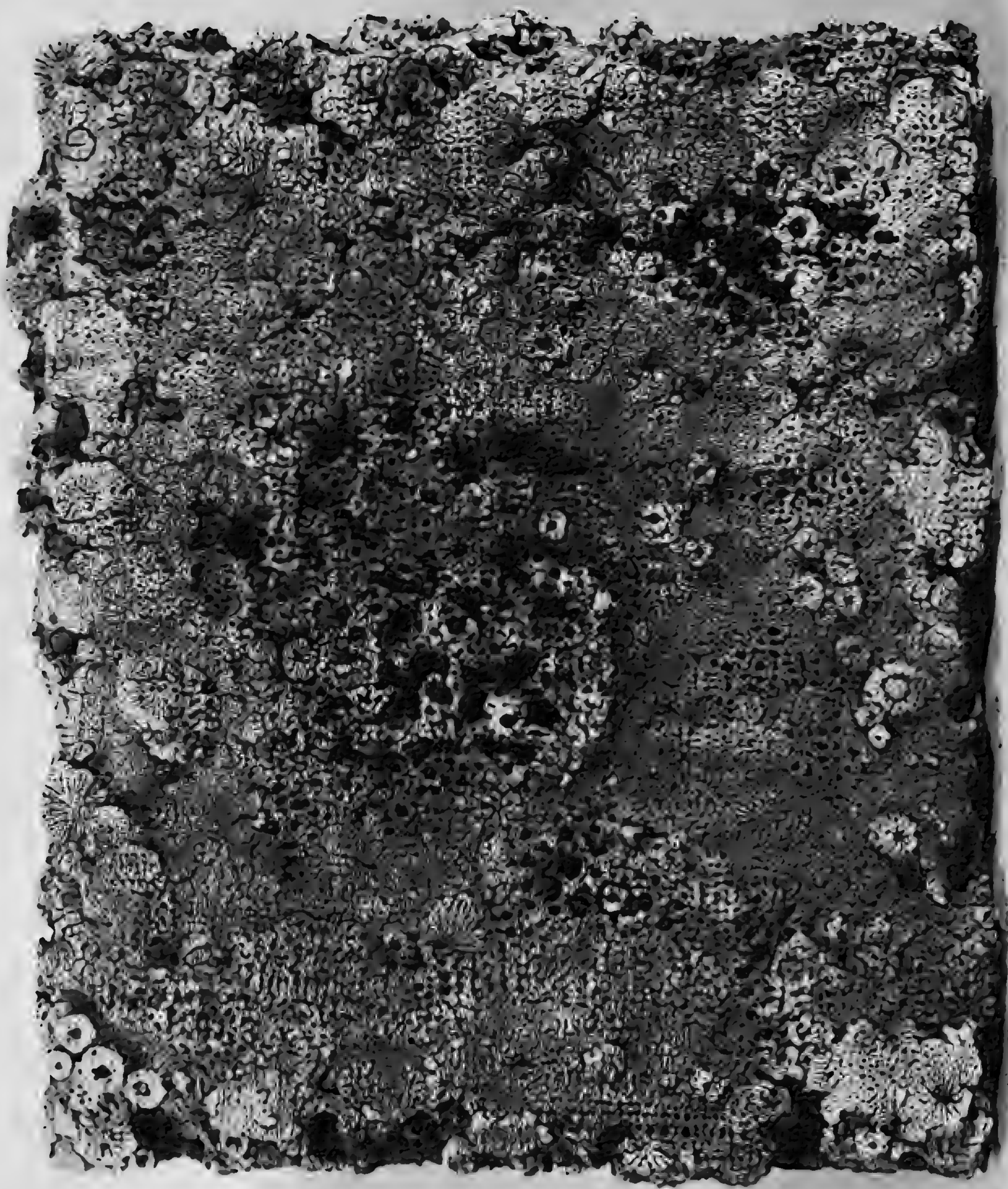
لويس موييه، مقهى في قيروان؛ لوحة مائية، عام ١٩٢٨؛ محفوظة في مجموعة ياكوب تسييلين في بال.



فيلهلم ج. البوتس Wilhelm G. Albouts (ولد في كريفيك عام ١٨٩٧ وتوفي سنة ١٩٧١ في فرانكفورت): زجاجة مسطحة ذات بقع، ١٩٦٧.

الخزف الألماني الحديث

النماذج التي نقدمها هنا من المجموعة الخزفية التي يكتونها ه. ت. واليزا فولف. وتعتبر هذه المجموعة من أغنى المجموعات الخزفية الألمانية الحديثة ومن أكثرها تنوعاً. وسبق وعرضت نماذج مختارة منها عام ١٨٧٢ في قصر كارلرزروه تحت عنوان «فن السيراميك الألماني المعاصر»، واعد عرض هذه النماذج في مايو عام ١٩٧٣ بمتحف الفنون اليدوية ببرلين شارلوتنبرج، وبعد ذلك بقليل بمعرض كستنر بهاتوفر. واللوح المطبوعة هنا مأخوذة من كتالوج هذه المجموعة، الذي اعدته السيدة فولف بالاشتراك مع قرينها لمتحف كارلرزروه، واخرج الكتالوج باشراف السيدان ارنست وفالتر ارنست. (ونتوجه بالشكر لمتحف كارلرزروه لسماحه لنا باستخدام كليشيات الصور).



يوهانس كيهارت Johannes Gebhardt (ولد ١٩٣٠ في بريشتلاو): يوميّات إلبرية، نقوش بارزة مركبة، سيراميك مغطى بالصلصال، ١٩٦٣.



اوتوماير Otto Meier (ولد ١٩٠٣ في دورتمند): رجاجة بدون عتق، ١٩٦٥.



جورجی هولت Gorge Hohlt (ولد عام ۱۹۳۰ فی میننخ): زجاجة كروية.



يان بونتيس فان بيك Jan Bontjes van Beek (ولد ١٨٩٩ في فيله Vejle في الدانمارك وتوفي عام ١٩٦٩ في برلين): مزهرية مخروطية، ١٩٦٤.



جيربورگ كارثاوسن Gerburg Karthausen (ولدت سنة ١٩٣٧ في مولهايم على الرور): اناء كروي مركب من ثلاثة مقاطع، ١٩٧١.



ریشارد بامپی Richard Bampi (ولد سنة ١٨٩٦ في آماره-ساو پاولو وتوفي عام ١٩٦٥ في كاندون): طبق، ١٩٦٥.



گیرالد فایگل (ولد ۱۹۲۵) و گوتلند فایگل (ولد ۱۹۳۲) Gerald und Gotlind Weigel: زجاجة مخروطية.



كارل-هاينتس موديغل Karlheinz Modigell (ولد ١٩٢١ في كيلين): مزهريّة مربعة، ١٩٦٦.

مع التراث الألماني

يقدم ماجد العجديني

كل الحواس لقراءة اول كتاب الماني يقع في يدي. فطفقت كل مرة اقابل فيها زميلي الذي استعار الكتاب قبلي، أسأله اين وصل في قراءته له، وما هو رأيه فيه. فكان يجيبني انه مستمر في قراءته، الا انه لم يجد في رواية مان الطويلة ما يميزها بشئ خاص عن كتب كثيرة اخرى يعرفها. فكنت اقول له: ولكن كيف؟ ان مان هو أحد عمالقة الادب في القرن العشرين! فيهر زميلي رأسه، مكررا رأيه بعدم وجود ما هو فوق المعتاد في كتاب هذا المؤلف الالماني المعاصر. ولكن جاء بعد ذلك اليوم الذي اخبرني فيه زميلي بأن الرواية بدأت الان تستحوذ على المزيد من اعجابه، وكان آنذاك قد اتم قراءة ثلثيها، فضاغف قوله هذا من تلهني على قراءة الكتاب.

واخيرا حصلت على القصة، فانكبت على قرائتها. ومرت الفصول الاولى دون ان ارى فيها أكثر من مجرد رواية عادية تروى قصة عائلة على مدى اجيال ثلاثة. ولم تكن تلك اول مرة اقرأ فيها قصة من هذا الباب. الا اني في سياق مطالعتي لها، اكتشفت بان قراءة كتاب لمان يشبه تسلق تل، عندما تكمن متعة المتسلق في وصوله الى القمة. فالقمة في «بودنبروكس» كانت في شخصية الصبي هانو، الفنان المنحدر من صلب اسرة برجوازية بنت مركزها المرموق في المدينة - الميناء حول التجارة وليس الفنون الجميلة التي نبغ فيها هانو.

لم اعلم عند قراءتي «لبودنبروكس» بانني اطالع تحفة ادبية عظيمة، الا عندما ظهر هانو في الرواية، واظن اني بذلك كنت امر بنفس المرحلة التي مر بها زميلي الذي سبقني في قراءتها. ولعل الذي جذبني بصورة خاصة الى هانو، ولعي بالموسيقى الكلاسيكية، وهو ولع شهد مولده ايضا في تلك المرحلة من حياته. فقد اخذت اقتني الاسطوانات واعزفها على حاك نقال من النوع الذي يدار باليد. فكنت بعد الدروس اذهب مع زميل او أكثر الى احد الصفوف الخالية، وهناك نستمتع الى سمفونيات

عندما اعود الى الماضي لامسك بداية الخيط الذي يشدني اليوم الى الحضارة الالمانية، ترجع بي الذاكرة الى ذلك اليوم الذي كنت ازور فيه مع زميل لي دار احد مدرسينا. وكنا آنذاك في مدرسة داخلية انجليزية. واظن اني كنت يومئذ في السادسة عشر، ولم ابدأ قراءة الكتب بالانجليزية الا قبل ذلك بعام او عامين. أما ولعي بالادب بصورة عامة، فكان يرجع الى تاريخ أبعد من ذلك، حينما كنت اقرأ روائع الادب الغربي مترجمة الى العربية. ولكن اتقاني الحديث العهد للانجليزية، وتوفر مكتبة جيدة في المدرسة الداخلية، فتحا لي آفاقا اوسع في المطالعة. وكنت من البداية اتبرم بالرواية الانجليزية مفضلا عليها الروسية والفرنسية. كنت افضل قراءة هيغو وبلزاك وموباسان وتولستوي وغوركي وشيخوف على اوستن وثاكيرى ودكنز وترولوب وغيرهم من اعلام الرواية الانجليزية. وهذا الميل جعلني اتنى ان اضيف الى اطلاعي على الادب الاوربي بعض المعرفة بالادب الالماني، الا ان حركة الترجمة من الالمانية الى العربية بقيت ضعيفة، والقليل من الادب الالماني الذي وجد طريقه الى العربية، مثل فاوست وآلام فيرتر، كان قد أتى عبر اللغة الفرنسية. ولذا فاني عندما لحث في مكتبة المدرس الانجليزي الذي كنت ازوره ترجمة انجليزية لرواية «بودنبروكس» لتوماس مان، طلبت من المدرس ان يعيرني الكتاب، الا ان زميلي، التلميذ الآخر، سبقني الى الطلب، فحصل على الكتاب ليقرأه أولا، مع الاتفاق بأن يسلمني اياه بعد ان يتم قراءته. وكنت قبل ذلك قد قرأت لتوماس مان قصة Gladius Dei المنشورة في ترجمة غير امينة بمجلة عربية شهرية. وكنت اعلم ان مان حائز على جائزة نوبل، وانه من كبار الادباء الاوربيين في القرن العشرين. ولم اكن غافلا عن اهمية الادب الالماني، فأسماء مثل غوته وشيلر وهابنه كانت مألوفة لدي، لكني تمنيت ان اترجم معرفتي الباهتة بهذه الاسماء الى الملم وثيق. ولذا تحمست

عندما وقفت امام كئثرائية كولونيا، احسست بانى اشاهد موسيقى فاغنى ونثر مان مترجمان الى حجر.

بعد الرواية «بودنبروكس» قرأت القصص: «موت فى البندقية»، «ماريو والساحر»، «دماء الفيلسوفك»، «المير فريدمان القصير»، «ارتباك وحزن مبكر». ومن بين هذه القصص كانت قصة المؤلف فون ايشنباخ هى الذروة، الكرشيندو. كما لم تكن «دماء الفيلسوفك» اقل روعة، ففيها وضع مان الاسطورة الجرمانية فى قلب عصرى له رنين فاغنى. اما افضل قصة عبرت عن الواقع الاوربي فى العشرينات، فكانت «ماريو والساحر». ففيها بدت القارة العريقة تتدحرج دونما حيلة الى قعر الهاوية. انها قصة عذاب وارهاب: الساحر يسيطر على عقول الناس جاعلا اياهم يتصرفون حسب مشيئته مثل الدمى، ولكنه هو بدوره يجد نفسه مرغما على اداء دوره المريع حتى لحظة الموت المحتوم. ونشاهد قدرا مماثلا من العنف والقسوة فى قصة المير فريدمان، التى هى من بواكير انتاج مان. فهنا مرة اخرى تلعب موسيقى فاغنى دورا رئيسيا فى النص. وكذلك تلعب هذه الموسيقى دورا، ولكنه ساخر هذه المرة، فى القصة «تريستان». فكما فعل فى «دماء الفيلسوفك»، يحول مان الاسطورة القديمة الى بيئة معاصرة، وبدلا من رحلة البحر التى يصاحب فيها الفارس تريستان زوجة مليكه العتيده، ايزولده، نجد بطل قصة مان يصاحب المرأة التى احبها فى رحلة مرض تنتهى بالموت فى المصححة. ولكن ولا قصة من قصص مان يلفها جو من التفسخ والانحلال الذى لا ينسى، كما فى «الموت فى البندقية». فى المدينة الايطالية الساحرة، يجلس المؤلف الكهل فون اشنباخ فى الظلام الرطب، حالما بفتاه تاجيو وسط الانحلال الشامل، تحتاج جوانحه النشوة العذبة لحب محرم. وبينما ترتفع يدها ببطء فى ايماءة ابتهاج، يرافقها صليل الكمنجات فى كرشيندوفاغنى، يتسلل الى جسده رسل الموت الذى يحصد بصمت انباء المدينة، فيذوب المؤلف ويتعفن فى حمأة لوعته.

انها صورة آسرة لمجتمع اوربي يحتضر عشية الحرب العالمية الاولى، منتظرا رصاصة الرحمة لتنهى وجوده.

بعد القصص القصيرة، الروايات: «الجبل السحري». هنا نجد الطود الشامخ لادب مان فى نسيجه الزاخر بالالوان. انها سمفونية مدوية، وضع فيها المؤلف عصارة الفكر الاوربي الحديث: هانس كاستورب، المريض بالسل، يسأل ويحاول ان يجب على تسائلاته وتسايلات الآخرين،

بتهوفن وشوبرت وبرامز وسبليوس. وكان اعجابنا بالموسيقى الكلاسيكية قد بدأ بالقطع الخفيفة من تأليف ليست وبرامز ودهفايا ورافيل وسان سين. ثم بدأنا نرتقى سلم التدوق خطوة خطوة، الى ان وصلنا الى سمفونية بتهوفن التاسعة والمياساسولينس ومقدمات باخ للارغن. واخيرا.. اخيرا، كان هناك رشارد فاغنى، ذلك الوثنى العظيم المذهل. طبعا لم نتعرف على اوبراته بعد، فاسطوانات ذلك العهد كانت ذات السرعة القديمة (٧٨ دورة بالدقيقة) وكانت الاوبرات المسجلة نادرة، باعتبار ان تسجيل اوبرا واحدة لفاغنى يحتاج الى عدة عشرات من هذه الاسطوانات.

وكان الذى يثير غيظى وغيظ زملائي الآخرين من عشاق الموسيقى الكلاسيكية، اقتصار الفرقة الايطالية التى كانت تزور مدينتنا كل شتاء لتقدم موسما للاوبرا، على تقديم الانتاج الايطالى والفرنسى: فيردى وبوشينى وروسينى ودونيزيتى وماسكاني وليونكافالو وماسينيه وغونو. أما اوبرات فاغنى وموتزارت ورشارد شتراوس، فلم تكن فى قائمة الريبيرتوار ابدا. ولذا كان علينا ان نقنع انفسنا بالاسطوانات التى سجلت عليها الافتتاحيات ومقدمات الفصول وبعض المقتطفات الغنائية، فكنا ننصت الى موسيقى السحر، وطيران الفالكوره، ورحلة سيغفريد بمحاذاة الراين، وموسيقى الموت من رباعية الخاتم. كما ننصت الى مارش الحجاج من تانهاوزر، ومارش المغنين من اوبرا فاغنى عن هانس ساخس ومدينته نورنبرغ. ثم كانت هناك الذروة العظمى: موسيقى الحب والموت من تريستان وايزولده. انى اذكر فاغنى لان الصدفة جعلتنى اتعرف على توماس مان فى الوقت نفسه الذى كنت فيه اقوم برحلة استكشاف حضارية عبر غابات الراين الاسطورية التى تصدح بألحان فاغنى الصاخبة. ولذا كنت عندما اقرأ السطور التى يصف بها مان المقطوعات التى يرتجلها هانو على البيانو، كانت تدوى فى اذنى موسيقى فاغنى الراحلة، الثملة بنشوة وحشية.

لقد اكتشفت توأمين فى التراث الالماني بآن واحد: فاغنى فى الموسيقى، ومان فى النثر. ومع انى كنت اقرأ الاخير فى الانجليزية، وليس بالالمانية الاصلية، الا ان الترجمة الممتازة جعلتنى اشعر بروعة الاصل: باسلوب مان وهو يدوى، عديد المفاتيح والنبرات، مثل ارغن هائل فى كئثرائية غوطية، ترتفع ابراجها فى الفضاء، سامقة سامية، وكأنها تبغى اختراق السحب لاىصال ابتهاجات المصلين الى الآلهة. بعد ذلك بسنين عديدة،

فوق قمة جبل حيث المرض والهواء الرقيق يغلفان كل قضية فكرية داخل غشاء سحري.

كانت هذه اول رواية فلسفية قرأتها. وقد قرأت بعدها «دكتور فاستس»، الا ان لغة مان بقيت في نظري قريبة من بداية هذا القرن، ولا تصلح للتعبير عن مشاعر الجيل الذي كان شابا عندما القيت القنبلة على هيروشيا. كما ان مان في نزواته المداعبة لم يترك في نفسي انطبعا باقي الأثر، اذ فشلت شخصية فيليكس كرول في اقناعي بخفة ظلها.

وفي هذه الاثناء اتيت لي فرصة الاطلاع على رواية المانية من تأليف اديب الماني آخر هو كارل فيليب موريتز. فكانت «انتون رايزر» هي اول رواية تربوية أقرأها، فاعجبت بها الى ابعد حد، وعشت مع بطلها في سرائه وضرائه، مكتشفا في نفسي طباعا ليست غريبة عن طباعه. هذه الرواية قرأتها قبل عشرين عاما، وما زلت اتحنى ان تسنح لي الفرصة لأقرأها ثانية، لأقارن بين الاثر الذي تركته في نفسي يومئذ، والانطباع الذي ستخلفه في اليوم. ولكن الحياة وأسفاه اقصر من ان تتيح لنا اعادة قراءة ما سبق ان نال اعجابنا، فالتراث العالمي غني بالكتب التي لا بد للمثقف ان يطلع عليها.

حمدا لله ان الموسيقى أمر آخر، اذ بإمكان المتذوق ان يعيد الاستماع الى قطعه المفضلة عشرات المرات على الحاكي. كما ان عدد الملحنين العظام هو قليل جدا لو قارناه بعدد المؤلفين الكبار في التاريخ. ونحن في رحلة اكتشافنا بعالم الموسيقى وصلنا بعد باخ وهندل وهايدن وموتزارت وشوبرت وبتوفن وبرامز وفاغنر، الى بروكنر ومالر وهيغو فولف ورشارد شتراوس وباول هنديميت. وكان حظنا في الموسيقى السمفونية افضل من حظنا في الاوبرا، اذ زارت مدينتنا كل من اوركسترا فيينا الفلهارمونية بقيادة كليمينس كراوز، حيث شفت آذاننا بموسيقى شوبرت (السمفونية الناقصة) وفالترات فيينا الخالدة، واوركسترا برلين بقيادة المايسترو الشهير فلهلم فيرتفنغلر. وهكذا فاذا كنا قد حررنا من الاوبرات الالمانية، فان السمفونيات والافتتاحيات والقصائد السمفونية وموسيقى الغرفة كانت متوفرة في مدينتنا بفضل زيارة الموسيقيين والفرق الاجنبية. وفي هذه المرحلة من تذوقي للموسيقى، اعجبت بموسيقى بروكنر ذات الكيان الجبلي الذي ذكرني بما شاهدته من صور وشرائط سينائية عن منطقة جبال الالب. وهزني بصورة خاصة السكيرتزو البديع في سمفونيته السابعة

التي كرسها لذكرى استاذة فاغنر. وكذلك سحرت بسمفونيات غوستاف مالر، ذلك الملحن الذي ترجم هواجس فرويد الى موسيقى مهووسة. وأخيرا كان هناك رشارد شتراوس وقصائده السمفونية: «دون خوان»، «حياة بطل»، «تيل اويلنشيغل»، «الموت والتقمص»، «هكذا تحدث زرادشت»، «دون كيشوت» .. الا ان اكتشافي الاعظم على صعيد التراث الحضاري الالماني كان في المسرح، عندما قرأت لبريخت لأول مرة. ففي الاعوام القليلة التي سبقت قدومي الى المانيا، وجدت في احدى المكتبات مسرحيتين مترجمتين الى الانجليزية، هما: «دائرة الطباشير القوقازية» و«انسان شيتروان الطيب».

ومن البداية وجدت مسرح بيرت بريخت غريبا، يأخذ بالالباب، وجديدا الى حد محير، لا يمكن سبر غوره بسهولة. لم يكن هناك ما يماثله في الادب العالمي المعاصر. كنت قد قرأت لسارتر وكامو وانوى وبيكيت ووليامز وآرثر ميلر و ت. س. اليوت وجون اوزبرن، ولكن بريخت كان يختلف عنهم جميعا. نظرته الى الانسان تختلف. معالجته لشخصياته فريدة تماما، اسلوبه المسرحي جديد كل الجدة. ولا استطيع ان ادعي باني فهمته واستوعبته كل الاستيعاب قبل قدومي الى المانيا وتعلمي لغتها. لكنني عندما تمكنت من قرائتي له بلسانه الاصلي، لم اتردد في ان اعتبره اعظم مؤلف مسرحي منذ شكسبير.

بين قرائتي لأول كتاب الماني، «بودنبروكس»، وقدومي الى المانيا، سبعة اعوام تقريبا. وعندما جئت الى المانيا، لم اكن اعرف لغتها، ولكنني من البداية هرعت للتمتع بما لا يقف مانع اللغة حائلا بيني وبين التمتع به: الاوبرا. كنت آنذاك في ميونيخ، ولم تكن الدار الكبيرة ذات الطراز الاغريقي، التي هدمتها القنابل في الحرب، قد عادت الى الظهور من الرماد كالعنقاء الاسطورية. يومئذ كانت الاوبرات تعرض في الدار الواقعة بشارع برينتر ريغتن. وفي تلك الدار شاهدت اوبراتي المفضلة التي لم أكن حتى ذلك الحين اعرف عنها شيئا اكثر من افتتاحياتها ومقدماتها. شاهدت «تانهويزر» و«لوهنغر» و«برسيفال»، ثم اهم واجمل ما الفه فاغنر: «تريستان وايزولده»، حيث من اول مقطع ينجرف المستمع - المشاهد داخل بحر متلاطم من النغم، الى ان تنهى التراجيديا في تهدة الموت الاخير. «تريستان وايزولده»، ما أروعها! أي موج هائل يغمر المرء عند الاستماع الى هذه الموسيقى. أي محيط من الصوت يكتنفه من كل

جانب فيحيله الى ذرة سباحة في عمق كوزى لا قرار له !
انها الذروة في فن الغناء الدرامى.

وفي ميونيخ ايضا امتد امامى افق جديد في لغة فنية لا تقل عالمية عن لغة الموسيقى. ففي متاحف العاصمة البافارية تعرفت على لوحات باول كليه وفرانتز مارك وماكس ارنست وغيرهم من عمالقة الفن التعبيري الالماني. ولم تكن اعمال اولئك الرسامين الكبار غريبة عني تماما، اذ كنت في وطنى اقتنى بعض النسخ لعدد من لوحاتهم الشهيرة. اما الجديد الذى اكتشفته في المعارض بميونخ فكان الفن الالماني في القرن التاسع عشر. فمع ان الرسم الالماني في القرن الماضى ليس ذائع الصيت في العالم بقدر الفن الانجليزى او الفرنسى او الايطالى في تلك الحقبة، الا انه لا يخلو من طابع جميل مميز. انه فن دافئ حميم، تسرى فيه روح انسانية وادعة. ما زلت اذكر بشغف تلك الصورة الطريفة التى يظهر فيها الشاعر المفلس جالسا في سريره يقرض الشعر، وفوق رأسه مظلة كبيرة تقيه قطرات المطر المناسبة من خلال السقف البائس العتيق.

الفن الالماني في القرن التاسع عشر لا يدور حول الملاحم والبطولات، فمواضيعه هى عموما بيتية او قروية حميمة: الاسرة مجتمعة في امسية شتاء حول الموقد، الاطفال يلعبون في يوم مشمس بالحديقة، ركن هادئ في شارع بالقريه ... شتان بين هدوء وصفاء هذه اللوحات، وبين عواصف فاغز وعنف نيتشه ! نعم، نيتشه، ففي المانيا شرعت اقرأ آثاره بلغتها الاصلية: «هكذا تحدث زرادشت»، «ما بعد الخير والشر»، «الارادة نحو القوة»، «مولد التراجيديا الاغريقية» ... ان لهذا الفيلسوف الشاعر رؤيا مخيفة تجعله يقف وحده بين مفكرى عصره.

ولكن اعظم ثمرة لاتقاني الالمانية كانت مقدرتي على قراءة بريخت ومشاهدة مسرحياته في وطنه الام. انسان خارق، هذا الاوغسبرغى الساخر صاحب الشخصية الشفائية ! انه المسرحى الذى بقبضة يده حطم التعبيرية في الدراما الالمانية بعشرينات هذا القرن، عندما وضع وحده الاسس لمسرح جديد. بلاش رومانتيكية، صاح بريخت في شعب طالما عرف عنه تعلقه بالرومانتيكية، ثم شرع يهدم بكتاباته الشعرية والمسرحية صروح الغنائية الرقيقة التى كانت تسود الادب الالماني منذ «آلام فيتر».

قد يتساءل هنا سائل: هل يمكن لشخص ان يعجب في الوقت نفسه بكل من باخ وموتزارت ونيتشه وفاغز ومان وبريخت؟ وجوابي على ذلك: لم لا؟ نعم، هناك

فرق كبير بين انتاج فاغز ومان من جهة، وبين بريخت من الجهة الاخرى. الا انهم جميعا يلتقون عند ينبوع الفن: فاغز ببطوليته ورومانتيكيته ومسيحيته الوثنية، وبريخت بسخريته، ولا - بطوليته، وماركسيته. كل منهم على طريقته الخاصة يحرك النفس البشرية لانه ينطق بلغة العبقريه. ولما كان الانسان جهازا معقدا، فليس من المستغرب اذا لعبت باحاسيسه الاتجاهات المتضاربة اذا كانت مصاغة في قالب فنى آسر.

اني اثناء اقامتى بالمانيا احسست بانسجام الاشياء الذى كان هاجس غوته. فالشعر والنثر والموسيقى وسائر الفنون التشكيلية كانت كلها بالاضافة الى طبيعة الارض والطقس وملامح الناس تشكل سمفونية متناغمة. كنت في الايام التى تسطع فيها الشمس، اقف من بعيد لاشاهد انعكاس خيوطها الغاربة على بناية المكسيمليانيوم، عبر نهر الايزار في ميونيخ. وفيما تصطبغ البناية الجميلة المشيدة على طراز عصر النهضة، بلون الارجوان، كنت اسمع في داخلى همسات من مرثيات دوينو للشاعر رلكه، تصاحبها الحان شوبرت. وفي الغابات المحيطة بالمدينة، كانت تردد في قلبى ابيات من «غروديك» للشاعر النمساوى تراكل، بينما تهتز الاشجار العملاقة بانين وهممة موسيقى مالر وبروكنر.

زرت في باد كرويتزناخ بيتا قيل ان الدكتور فاوست، ذلك العالم الذى باع روحه للشيطان، كان يسكنه، وفي بون شاهدت البيت الذى ولد فيه بيتهوفن. ولم تفت عني زيارة بيت غوته في فرانكفورت. أما في بافاريا فقد طفت في ارجاء القصور العجيبة المسحورة التى بناها ذلك الملك الغريب الاطوار، لودفيك، الذى اصيب بالنخل ومات غريقا في بحيرة شتارنبرغ القريه من ميونيخ، مع طبيبه الخاص.

وفي قصر نمفنبيرغ بميونخ، استعرضت لوحات الحسان التى زين بها قصره احد اسلاف لودفيك. كما اني في بايرويت زرت دار الاوبرا الشهيرة التى شيدها فاغز لتعزف فيها موسيقاه. ان الحضارة البافارية مرتبطة كلها باسرة فتلسباخ الحاكمة التى شجعت الفنون، وفي بعض الحالات فقد ملوكها عروشهم بسبب تميمهم بالجمال، جمال الموسيقى، او جمال الحسان امثال لولا مونتينز.

أما في دور التمثيل، فقد تعرفت على مسرحيات هاينريخ فون كلايست، وغيورغ بوخنر، وغيرهات هاوبتمن، وهيغوفون هوفنستال. واعجبت بصورة خاصة بالتسامح



كتابة من محراب الجامع الذي أنشأه الوزير محمد سوقوللي باشا في استانبول عام ١٥٧١، وتحتوي الكتابة على متن سورة الإخلاص.
تصوير: ادوارد فيدمر، تسوريخ.

الذى يشع من كل سطر في مسرحية ليسنغ «ناتان الحكيم». وكان من دواعي سرورى اني اقيم في البلاد التي تشكل فيها هذه المسرحيات جزء من التراث القومى، حيث لا يمر موسم دون ان تمثل فيه واحدة او أكثر على خشبة المسارح. لقد شاهدت «موت دانتون» و«فويتزيك» لبوختر، علاوة على مسرحيات هوفنستال التي حولها شتراوس السى اوويرات.

وفي قراءتي، اضفت كل من روبرت موزل، مؤلف «تورليس الشاب» وفرانز كافكا، الى قائمة الكتاب المفضلين. لقد اذهلنى تصارع الخير والشر في شخصية تورليس، وذكرني بروايات عالمية اخرى اعتمدت على هذا «اللايتموتيف»، ومنها «قلب الظلام» تأليف الروائي البولندى - البريطاني جوزيف كونراد، و«سيد الذباب» للروائي البريطاني المعاصر وليم غولدنج. اما كافكا، خالق الشخصيات الطريفة، التائهة في لايرينت النفس، فان روايته «القلعة» و«المحاكمة»، تشكلان مع روايات مارسيل بروست الفرنسى، وجيمس جويس الارلندى، قمة الأدب في القرن العشرين. انهما المهمل لكل مفكر يبغي دراسة روح هذا العصر.

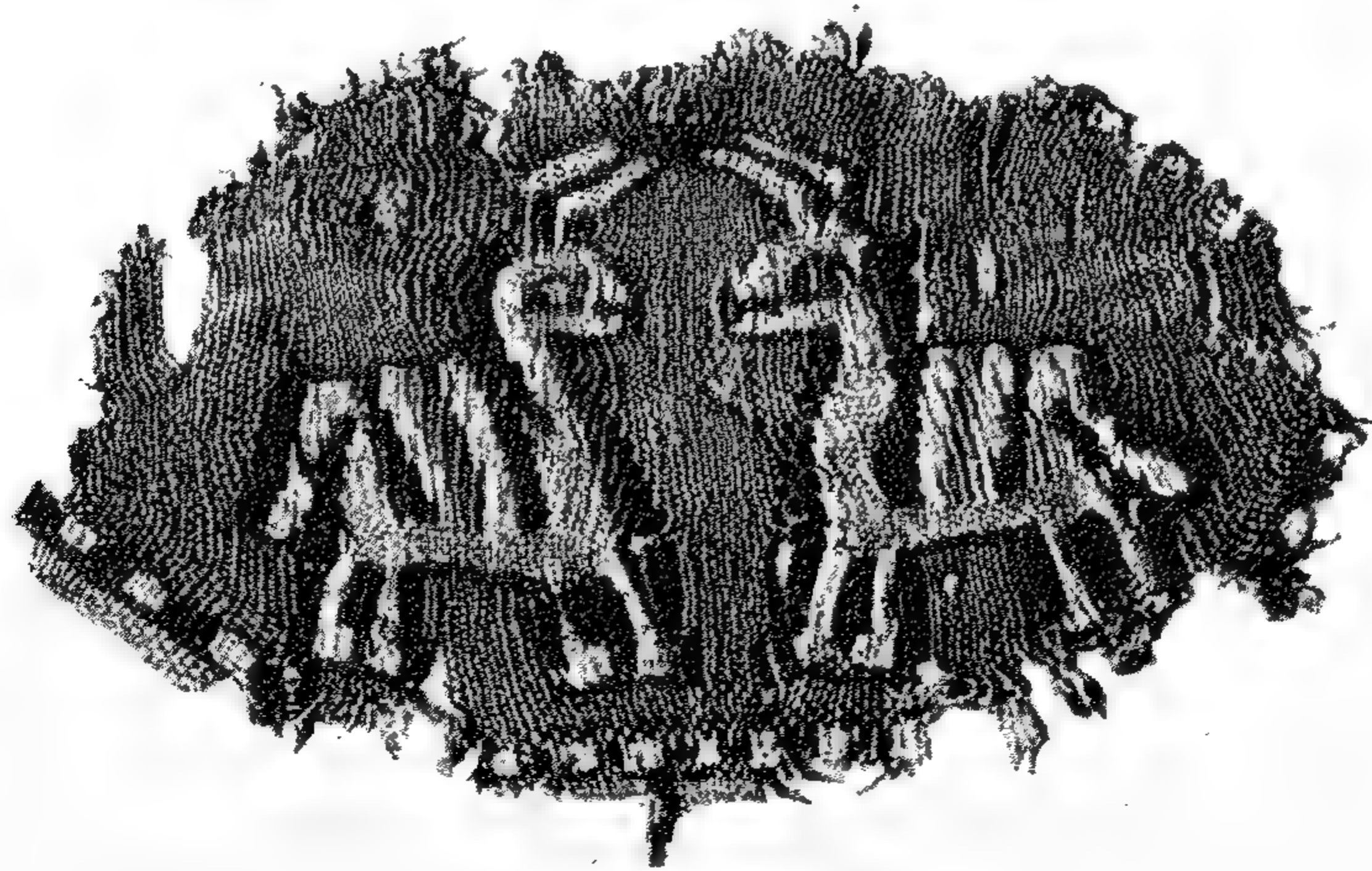
ولم اهتمل الانتاج الادبي المعاصر الذى سيصبح في المستقبل جزء من التراث، فقرأت ل. غراس وبول ونوساك ويونس وآيخنغر واينترنس برغر وهوخهوت وفايس وفريد. وفي حقل الادب الخفيف، قيل لى عندما كنت في شمال المانيا، ان «اقرأ فلهم بوش فسيضحكك» وفي الجنوب قيل لى: «بل اقرأ لودفيك توما، فهو الذى سيضحكك» فقرأت الاثنين ولم اضحك كثيرا. ولكن كتب اريخ كستر للاحداث نالت اعجابي كله، فقرأت «اميل والمخبرون» و«عندما كنت صبيا صغيرا» و«لوتة وليزا». انها كتب

طريفة، يتمتع بها القارئ سواء كان طفلا أم رجلا مسنا. أى ساحر هو هذا الرجل الذى ولد في درسدن، تلك التحفة الباروك، ويعيش اليوم في ميونيخ! طالما كنت ارتاد تلك الحانة المتواضعة الشكل في حي شفاينك بالعاصمة البافارية، فأجده جالسا على مائدة لوحده، ساهما يحدق في لا شئ. هل تراه يحلم بالثلاثينات عندما كان هو وصديقه كورت توخولسكى الاديبين الشابين اللذين تشرب نخبهما برلين كلها؟ توخولسكى انتحر في السويد، وكستر في سبعيناته اليوم، يعيش على آثار مجد غابرييختره كل يوم في تلك الحانة المتواضعة في شفاينك. معلش. ان من كتب تلك الابيات الرائعة ذات السخرية الناعمة الشفافة ستظل الاجيال المقبلة تذكره.

ان الخيط الحضارى الذى يشدني الى المانيا يمتد مسافة زمنية تبلغ عشرين سنة، عندما وقع في يدى اول كتاب الماني. واني اود هنا ان أطوى صفحة ذكرياتي بتلك الفقرة من قصة «تونيوكروغر» لثوماس مان:

«فاذا سئل ما يبغي ان يكون في المستقبل، اعطى اجوبة مختلفة، اذ انه كان قد عهد القول (بل وحتى كتبه) بانه يحمل في نفسه امكانيات الف اسلوب في الحياة، مع القناعة الشخصية بأنها جميعا من سابع المستحيلات». وهكذا هي الحضارة التي تغمرنا بفيضها وعطاءها الهائل. انها تيقظ في انفسنا الشوق لتحقيق الف هدف، ولكن في نهاية المطاف نجد ان هناك حفنة من الرجال فقط يقفون على نفس المستوى مع يوهان فلفغانغ غوته ومايكل انجيلو وليوناردو دافنشي وشكسبير وهومر وباخ... ومن ايضا؟!

أما أغلبية البشر الساحقة فهم الجمهور المنبهر.



حياكة فنية مصرية تعود الى منتصف القرن الحادى عشر، العهد الفاطمى، وهي محفوظة في Museum of Fine Arts, Boston



المطربون، ايران، حوالي ١٩٠٠؛ متحف فوج. Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

متحف أبيج

أوروبا غنية بالمتاحف الصغيرة، التي لا يعرفها جمهور السواح، لبعدها عن المدن الكبرى، وعن شبكة المواصلات الرئيسية، وترتبط هذه المتاحف عادة بأهداف عملية محددة، فهي ليست فقط مجرد واجهات عرض للفنون والتحف، وللعيون الباحثة عن المتعة الفنية.

في قرية ريجزبرج، التي تقع جنوب برن بنحو خمسين كيلومترا، نصادف متحفا من هذا النوع، إذ لا يربطه بالعاصمة إلا خط مواصلات فرعي من خطوط البريد القديمة.

في مخارج القرية من الشرق، في بقعة متشعبة تطل على جبال الألب، أقيم هذا المتحف، الذي كرس جهوده ومازال لجمع الأعمال الفنية النسجية ولفحصها وحفظها من البلاء.

فهمة مؤسسة أبيج Abegg العملية هي حفظ المنسوجات ومقاومة عوامل التغير والزمن. ومحفوظات المتحف الهامة تتكون من مجموعة من منسوجات الشرق الأوسط، من مخلفات الفن القبطي، ومن بيزنطة. ويحتوي المركز أيضا على تحف نسجية من أمريكا الجنوبية تعود الى العصور السابقة لاكتشاف كولبوس.

والتحف التي نصادفها هنا تشكل سلسلة متصلة، فريدة في نوعها في أوروبا، من حيث إلمامها بتاريخ العناصر الزخرفية وأشكال المنسوجات. وقد قام بجمعها فرنر أبيج Werner Abegg خلال سنين طويلة، قبل أن يدعها في مباني هذا المعهد في ريجزبرج، في موطن ولادته. وقد صمم المبنى المهندس المعماري جيولا سيسشيني Gyula Széchenyi، الذي وضع تصميمه بهدف تجميع هذه الأعمال الفنية حسب اشتراكها في العناصر الزخرفية، وحسب مكوناتها، من معادن كريمة، ومن برونز وكريستال وعاج وميناء، وحسب مصدرها الأساسي من الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط. ويلفت النظر بوجه خاص في هذا المتحف مجموعة الرسوم الحائطية والتماثيل والحلى من عواصم أوروبا في العصور الوسطى.

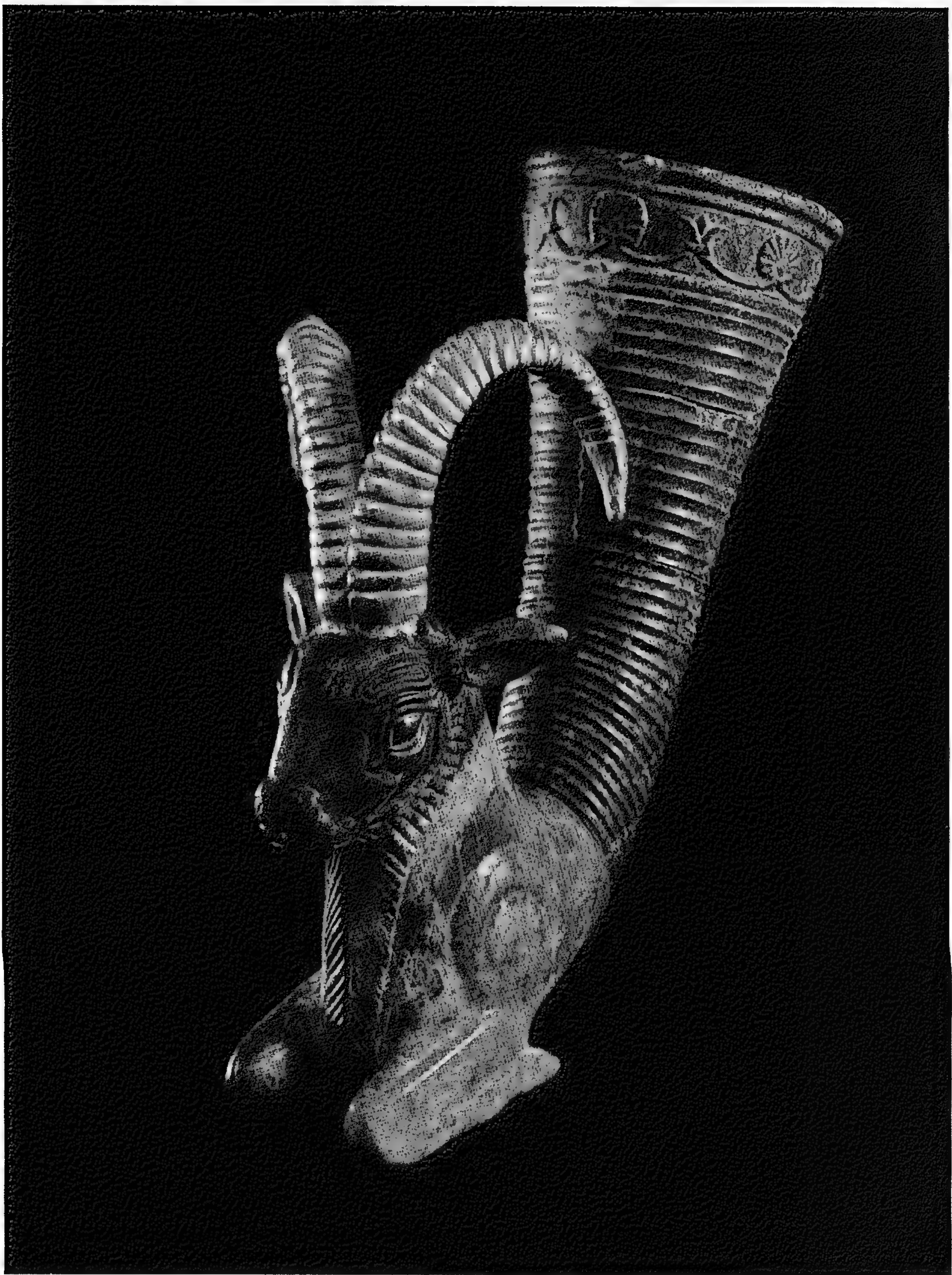
بين التحف المعروضة تبرز أيضا الروائع الإيرانية، من عصور حضارتها المختلفة، قبل وبعد الإسلام. من بين هذه المجموعة اخترنا بعض النماذج، ننشرها بموافقة مؤسسة أبيج.

وننقل شروح الصور من نصوص المجلد الأول للمؤسسة بعنوان «الأعمال اليدوية الفنية - البلاستيك - الرسم»، لمؤلفه ميشيل اشتنلر Michael Stettler بالاشتراك مع كاريل اوتافسكي Karel Otavsky (برن ١٩٧١).

ونشكر مؤسسة أبيج وكذلك دار نشر Paul Haupt في برن لإعارتها لنا اصول اللوح الملونة، ونتوجه بالشكر خاصة الى السيد فالتر أبيج Walter Abegg والى السيد الدكتور ميشيل اشتنلر للتيسيرات والمعونات القيمة التي كفلت نشر هذه اللوح في المجلة.



رأس أسد على سوار، أحمدي، مصنوع من الذهب. يعود الى عام ٥٠٠٠ قبل الميلاد على وجه التقريب. يبلغ ارتفاع السوار ١٠ سم وعرضه ١١ سم. عثر عليه في همدان (أكباتانا) في إيران. متحف أيج.



إناء للشرب Rhyton من العهد الأخميني، القرن ٦/٥ قبل الميلاد، مصنوع من حجر اللازورد والذهب؛ ارتفاعه ١٨ سم؛ ويدعى بأنه عثر عليه في شرق إيران. متحف أبيع.



إناء مصنوع من الفضة على شكل رأس حمل، موطنه إيران، القرن السادس قبل الميلاد؛ يبلغ طوله ٤٥ سم وقطره ٢٤ سم.



نسيج من الحرير، موطنة إيران، القرن التاسع للميلاد.

طلائع الكتب

Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.—XIII. Jahrhundert. Bearbeitet von Ernst Kühnel. Vorwort von Irene Kühnel-Kunze; mit 112 einzelnen Lichtdrucktafeln, mit 496 Abbildungen sowie 65 Textillustrationen. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1971.

من الفنون الإسلامية يختص هذا المجلد بتحف العاج والتحف المطعمة بالعاج. وهو أشبه بملف ضخيم على ورق مصقول من القطع الكبير (٢٦ - ٤٦/٥ سم)، وثمنه خمسمائة وخمسون ماركا. ويعتبر موضوعه من بين الموضوعات الكلاسيكية التقليدية التي عالجها الإستشراق الألماني وانجز فيها أفضل بحوثه ودراساته. وجدير بالإشارة أنه دون الدعم المادي لجمعية البحوث الألمانية Deutsche Forschungsgemeinschaft، ما أمكن انجاز هذا المشروع بصورته الحالية.

ومادة هذا الكتاب من مخلفات إرنست كينيل العلمية، التي لم يتح له الأجل أن يصدرها بنفسه. وقد آلت إرملته على نفسها تحقيقها وإخراجها بعناية فائقة. والكتاب بهذا يكمل سلسلة المؤلفات، التي بدأ بإصدارها أدولف جولد شميت A. Goldschmidt عن تحف وتماثيل العاج في العصور الوسطى. من هذه السلسلة العلمية صدرت في الفترة بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢٦ أربعة مجلدات تناولت هذا الفن من العصر الكارولنجي حتى العصر الروماني (من القرن الثامن الميلادي حتى القرن الثالث عشر الميلادي). وتبعها مجلدان - بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٤ - عن العصر البيزنطي (واغلب تحفه العاجية تتكون من علب ونقوش بارزة ترجع إلى الحقبة الواقعة بين القرن العاشر الميلادي والقرن الثالث عشر الميلادي).

وكان في عزم جولد شميت أن يوسع سلسلته العلمية لتشمل أيضا تحف العاج الإسلامي. على أنه أولا عقب الحرب العالمية الثانية تقرر نشر المجلد موضوع الذكر، وذلك بفضل جهود ك. فايتزمان، أستاذ تاريخ الفن بجامعة برنستون. بهذا القرار أصبح في الإمكان إدخال المجموعة الكاملة لتحف العاج الإسلامية التي تعود إلى العصور الوسطى في الاعتبار. ابتداء من النماذج الأولى للعصر الإسلامي المبكر، ثم المجموعة الأسبانية الكبيرة التي تضم العديد من العلب وصناديق المصاحف، وهذه الأخيرة بمثابة وثائق لفن النحت والزخرفة على العاج في الورش العربية في المدينة الزهراء وفي قرطبة وطليطلة، وذلك لما تحمله من كتابات وتواريخ واسماء.

ينقسم المجلد إلى جزئين. في الجزء الأول تعرض مراحل هذا الفن التاريخية وعلاقة كل مرحلة بسابقتها: (الأعمال الإسلامية - الأعمال الإسلامية المبكرة - المجموعة العربية الأسبانية، أبواق النفير وعلب العاج لعرب البحر الأبيض المتوسط، الخصائص الشكلية والموضوعية للأبواق والعلب. لوح العاج الفاطمية - تحف العاج الصقلية، التي تأثرت بالمدرسة الفاطمية). أما الجزء الثاني فيضم الكاتلوج، الذي يعتبر عملا علميا كبيرا، تبرز فيه قدرة المؤلف ودرايته الواسعة بموضوع تخصصه.

Ernst Kühnel, Islamische Schriftkunst. 2. Auflage. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1972

يعتبر هذا المؤلف عن فنون الكتابة الإسلامية العمل العلمي الأساسي لإرنست كينيل في هذا الباب الذي وضع فيه العديد من المؤلفات. وقد أصدر كينيل هذا الكتاب أولا عام ١٩٤٢ بليبرزج، غير أن القسم الأكبر من نسخ هذه الطبعة ذهبت ضحية الغارات الجوية أثناء الحرب. وهو الآن ينشر من جديد في صورة منقحة مزودة. ولهذا يصعب القول أن هذه الطبعة التي بين أيدينا ليست إلا نسخة جديدة من الطبعة الأولى. والكتاب مزود الآن بعدد وفير من اللوحات والصور الإيضاحية، وإن خلا من اللوح المذهبة. وقد قامت إرملة المؤلف بتكملة الأصل بواسطة المخطوطات التي تركها زوجها الراحل، كذلك أعدت له مقدمة جديدة من تأليفها، كما قامت بإكمال سفر المراجع وأضافت إليه ما استجد في هذا الباب. وخصت بالذكر بنوع خاص كتاب أنا ماري شيمل (Leiden 1970) 'Islamic Calligraphy'، الذي يعتبر أهم ما ظهر أخيرا في هذا الموضوع (أنظر تعليق بول بارتس على هذا المؤلف الأخير في «فكر وفن» ١٨). والمتصفح لهذا المجلد الجديد يدرك فضل دار النشر التي أصدرته.



طبق، موطنه العراق أو إيران، القرن التاسع، وهو محفوظ الآن في متحف هتجنس بدوسلدورف Hetjens-Museum, Düsseldorf.

معرض الخزف الإسلامي بدوسلدورف بالإشتراك مع المتحف الإسلامي ببرلين (دالم)

نظم متحف هيتجنز بدوسلدورف Hetjens-Museum معرضاً للتحف الخزفية الإسلامية. ضم: حسب ما هو مبين بكتالوج المعرض، ٤٩٣ تحفة من تحف السبراميك الإسلامية. وكان طابع هذا المعرض هو الشمول التاريخي، فشمل تحفا تعود إلى ما قبل الإسلام. وتدرج في عرض نماذج العصور الإسلامية المختلفة. وانتهى بالتحف الجصية العمالية المتأخرة. وبهدف المقارنة والإيضاح ضم المعرض أيضاً تحفا خزفية من بيزنطة والصين. ولم يقتصر المعرض على كنوز التحف الخزفية المحفوظة بالماليا وإنما شمل أيضاً غيرها من هولندا والدنمارك.



طبق، موطنه مدينة مشهد، إيران، حوالي عام ١٦٠٠، وهو محفوظ الآن في Museum für Kunsthandwerk بفرانكفورت.

وعلى هامش المعرض عقدت حلقة دراسية، اشترك فيها عدد كبير من خبراء السيراميك الإسلامي، تناولت جوانب هذا الفن في حقبة وبيئاته المختلفة. على اننا نسجل نقصا واضحا في قراءة النصوص المكتوبة والمحفورة على التحف، فهذه القراءة لم تصل الى مستوى الدقة المطلوبة. فرغم الجهد المبذول لعرض هذه المادة الجميلة الغنية، فان هذا النقص يؤسف بوجه خاص المشتغلين بالعربية من علماء الاستشراق.

Raif Georges Khoury, Wahb Ibn Munabbih. (Codices arabici antiqui, Band I)
Teil 1: Der Heidelberger Papyrus PSR Heid Arab 23, Leben und Werk des Dichters
Teil 2: Faksimiletafeln. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1972.

ليست قراءة وتحقيق مخطوطات البردي العربية بمهمة هينة، يستطيع أن يمارسها كل مشتغل بالعربية. فهي تتطلب بلا شك دربة ودراية من نوع خاص. وها هنا يقدم الينا الأستاذ رثيف خورى عملا من هذا النوع، يقسمه الى قسمين، ويتناول فيه حياة واعمال وهب بن منبته (٦٤٦ - ٧٣٣ م) ويحقق فيه أيضا شذرتين من مجموعة أوراق البردي المحفوظة بجامعة هايدلبرج (وتحملان رقم PSR Heid Arab 23)، من أعمال هذا العالم الإسلامى في فجر الإسلام. وتتناول الشذرتان قصة النبي داود وترجمة لسيرة الرسول وقصة المعارك الحربية التى خاض غمارها. وهكذا يفتح الأستاذ خورى أمامنا الباب لتتعرف على هذين الأثرين من آثار التاريخ الإسلامى المبكر. كما يقدم لنا صورة لهذا العالم الإسلامى، صورة لحياته واعماله، جمع مادتها بعناية كبيرة من المصادر العربية المختلفة.

وحسب ما يورده المؤلف ويؤيده بالشواهد، فوهب بن منبته فارسى الاصل، استوطنت عشيرته جنوب الجزيرة العربية، وكان ملما بالعبرية والآرامية، كما عرف بتقواه وميله الى التقشف، وتبحره في علوم عصره. كذلك اشتهر بن منبته بمعرفته الواسعة باخبار اهل الكتاب، وبتراث بنى اسرائيل، كما أنه وضع العديد من المصنفات في التاريخ الإسلامى، والى ذلك كتابا عن جنوب شبه الجزيرة العربية.

من مميزات هذا البحث أن المؤلف يحقق فيه كل المعلومات المتناثرة التى وصلت الينا عن هذا العالم الإسلامى. ولا شك أن الأستاذ خورى يزداد بذلك من معرفتنا لآداب التاريخ والدين الإسلامى في هذه المرحلة المبكرة.

Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Istanbul: Istanbuler Mitteilungen. Band 21 — 1971. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1972.

يحمل هذا المجلد الجديد «أخبار إستانبول» الى القارئ بيان أوجه نشاط المعهد الألماني للآثار القديمة في الشرق. ويضم في هذا العدد المجموعة التالية من الموضوعات (من التقارير والأبحاث):

Jiri Frel, The Rhodian Workmanship of the Alexander Sarcophagus; Volkmar von Graeve, Eine Sagenarstellung der frühen milenischen Vasenmalerei; Dietrich Huff, Das Felsengrab von Fakhrikah; Rudolf Naumann, Brennöfen für Glasurkeramik; Wulf Schirmer, Überlegungen zu einigen Baufragen der Schichten I und II in Troja; Klaus Tuchelt, Didyma. Bericht über die Arbeiten 1969/70 mit Beiträgen von Helga Gesche und Wolfgang Günther.

والتقريران الأخيران جديران بالتنويه. وجميع المقالات مزودة بلوح ورسوم توضيحية، ملحقة بنهاية الكتاب.

Handbücher der mittelasiatischen Numismatik:

Band II: Heinz Gaube, Arabosasanidische Numismatik. Mit 10 Ausschlagtafeln mit Strichzeichnungen und 15 Münztafeln und einer Landkarte

Band III: Anton Schaedlinger, Osmanische Numismatik von den Anfängen des Reiches bis zu seiner Auflösung 1922 Mit 16 Fotobildtafeln

Band IV: Robert Göbl, Der Sasanidische Siegelkanon. Mit 42 Fotobildtafeln, Klinckschardt & Biermann Verlag, Braunschweig, 1973.

أخرجت المطابع هذا العام مع «سلسلة صناعة سك النقود في آسيا الوسطى» ثلاثة مجلدات (المجلد الثاني والثالث والرابع)، بها يفتح أمامنا باب من أبواب الفن الشرقي والإسلامى، طالما أهمله المشتغلون في هذا الحقل.

المجلد الثاني يختص بمسكوكات الخلفاء العرب وعمالهم في إيران، ومن المعروف أنها قد ضربت على نمط المسكوكات الساسانية، وإن كان البعض لا يذهب هذا المذهب، للرغبة في إبراز النمط الخاص المميز للفنون الإسلامية عامة، دون العناية بجوانب الامتداد الحضارى.

في تفصيل وعناية شديدة يتعرض المؤلف هنا خاصة «للدهرم» في بداية العصر الأموي، و«لنصف الدرهم» الطبرستاني، وللمسكوكات النحاسية في فجر الإسلام، وبالتالي يبحث هذه الصناعة في فترة هامة من فترات التاريخ. على عشرة لوح نرى رسوم البراويز، واسماء عمال الأقاليم وأختام الأماكن، التي ضربت بها العملة. أما الجزء الثالث من هذه المجموعة فيضم أول عرض شامل لفن المسكوكات في آسيا الوسطى. ولهذا الهدف درست مجموعات المسكوكات الهامة في المكتبة الوطنية بباريس وبالمتحف البريطاني بلندن، ومتحف تاريخ الفن في فينا، والمتحف العام بميونخ ومتحف استانبول.

وجدير بالتنويه أن هذا المجلد يحتوي على قوائم تاريخية مسلسلّة للمسكوكات، تضم أسماء الحكام وأماكن ضرب هذه العملة. هذا بالإضافة إلى الملخص العام لتاريخ الدولة العثمانية، الذي يوضح الخلفية السياسية لصناعة المسكوكات، عبر المراحل المختلفة حتى عام ١٩٢٢، أي حتى نهاية الدولة العثمانية.

أما الجزء الرابع من المجموعة، فهو لتصنيف احجار الأختام الساسانية، ومعروف ما تتميز به هذه الأختام من تصاوير فنية. ونلاحظ هنا أيضا اتجاه مخرج هذا الجزء إلى الشمول وإلى الإحاطة، بقدر المستطاع.

Kunst in Kappadokien. Herausgeber: Luciano Giovannini. Deutsche Bearbeitung: Dr. Lotte Stratil-Sauer mit Beiträgen von Ali Vrioni, Ennio Francia, Ekrem Akurgal, Giacomo Card. Lercaro, Olus Arik und Sevim Tekeli, Ugo Andolfato und Franco Zucchi, Paolo Cuneo, Umberto Neri, Nicole Thierry, Meliha Ambarcioglu und Esad Cosan. Nagel-Verlag, Genf 1972.

الفن في قابدوقيا. في هذه المنطقة الجبلية في الأناضول المركزية، تركت الفنون الإسلامية والمسيحية بصماتها الواضحة، وفي هذه البقعة المحدودة تجتمع فنون شعوب عديدة.

يمثل هذا الكتاب مرجعا أساسيا في هذا الموضوع. وقد كفل له التعاون التركي الإيطالي، والمساعدات التي قدمتها هيئات مختلفة من البلدين، أسباب النجاح. وأمكن بذلك تجنيد صفوة من الإخصائيين لتحقيق هدف الكتاب. وكل من يعرف المنطقة يدرك الجهد الذي بذل لدراسة آثارها على الطبيعة والالمام بهذه المادة الغزيرة التي تضمها أرض هذه البقعة. وقد غنى المشتركون بوجه خاص بالجانب الإيضاحي التسجيلي (من صور وخرائط ولوح ... الخ). وأخيرا وليس آخرا كفلت دار النشر بجنيف Nagel-Verlag للمجلد العناية اللازمة.

Fritz Bachmann/Werner Pfister, Tunesien. Walter-Reiseführer. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1973.

كتاب جديد من سلسلة «دليل قاطر للسياحة»، أخرجته المطابع هذا العام إلى جمهور السواح، ويمكن أن نرشحه، دون تردد، كأفضل ما ضمنت هذه السلسلة. في كل جزء وكل موضوع منه، نلمس يد الجغرافي الخبير، فالمؤلف يدرس الجغرافيا في جامعة زيورخ.

على أنه لا يغفل الجانب التاريخي من موضوعه، فتراه يعمق في كل باب الصورة التاريخية الخلفية، ويتابع التطور حتى الحاضر. وهو في ذلك لا يسرف في عرض التفاصيل، وإنما يوجه عنايته إلى الهام والضروري، حتى لا يثقل على السائح، الذي يلجأ إلى كتب هذه السلسلة كوسيلة للإسترشاد أثناء الرحلة.

Herbert Maeder, Berge, Pferde und Bazare. Afghanistan, das Land am Hindukusch. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972.

الكلمة هنا لتقديم الصورة والتعريف بها، لا العكس، فالعدسة هي الأداة الأولى التي يستخدمها مخرج هذا الكتاب، عن «جبال وخيول وأسواق. أفغانستان في مرتفعات الهند وكوش». وهدف هذه السياحة المصورة يسجله المصور هربرت ميدري في المقدمة تحت عنوان «في أعقاب ماركو بولو» و«في زيارة فرسان البادية وقبائل البدو الرحل». وبالكتاب نصان آخران، الأول لكارل راتينز Carl Rathjens عن «منطقة جبال الهندوكوش»، والآخر لبيير سنتليفير Pierre Centlivres عن «الحياة اليومية والأعياد».

من يعرف الأفغانستان، ومن شاهد طبيعتها، واختلط بشعبها، الذي يتشكل من عناصر بشرية متعددة، يحس بنض الحياة في صور هذا الكتاب، في وجوه هذه الجماعات المختلفة من شعبها، من پاشتون وتاجيك، وتركمان وأوزبك، وهزاره ونورستان (جماعة نورستاني)، ويحس في هذه الوجوه عشق الحرية والاستقلال، ففي هذه الخصال تجتمع هذه الأجناس المختلفة. وأجمل ما في هذا الكتاب، أو بتعبير آخر، قمة هذا الكتاب تمثله لعب «بوركشي».

Alexander Burnes, Cabool. Being a Personal Narrative of a Journey to, and Residence in that City, in the Years 1836, 7, and 8. Preface to the 1973 Edition Max Klimburg. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz — Austria, 1973.

Carsten Niebuhr, Entdeckungen im Orient. Reise nach Arabien und anderen Ländern 1761—1767. Herausgegeben und bearbeitet von Robert und Evamaria Grün. Mit 45 Original-Darstellungen. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1973.

للماضى، في صورته الذاتية والتاريخية، أى على المستوى الفردى والمستوى الحضارى والتاريخي، جاذبية خاصة. ومن بين طيات النسيان، تعود في الآونة الأخيرة، كتب رحلات القرون الماضية الى الوجود، تعود في طبقات حديثة مزودة. الكتاب الأول يقدم من جديد كتاب اسكندر بورنس الشهير عن كابل، عن رحلته اليها واقامته بها بين عامي ١٨٣٦ و ١٨٣٨. ويصدر لهذه الطبعة الجديدة ماكس كليمبورج بكلمة مناسبة، يشرح فيها الإطار التاريخي للرحلة، ويلحق بها ثبنا من المراجع المختارة.

أما الكتاب الثاني، فيقدم مختارات من مذكرات كارستن نيبور وتسجيلاته عن رحلته الى شبه الجزيرة العربية والى غيرها من بلدان الشرق. ويعيد طبع بعض لوحات الأصل، ويضيف اليها لوحات جديدة حديثة في الجزء الأخير.

Die Reise des 'Abd al-Gani an-Nabulusi durch den Libanon. Eingeleitet und herausgegeben von Heribert Busse. Beirut Texts and Studies. Band 4. Beirut 1971. In Kommission bei Franz Steiner Verlag. Wiesbaden.

كان ما وصفه الكاتب الصوفي الشهير في رحلته محط انظار واهتمام العلماء منذ مدة طويلة، ومن الجدير بالثناء ان هيربرت بوسه نشر النصوص المحفوظة في ثلاث مخطوطات لهذه الرحلة شبه المجهولة. وطبعاً لا يصل وصف عبد الغنى لا من ناحية الاسلوب ولا المحتوى الى مصاف مؤلفات الرحلات الكبيرة للعصور الاسلامية الوسطى، غير ان ملاحظاته التي تعود الى سنة ١٧٠٠ تعتبر هامة جداً بالنسبة للمعلومات المتعلقة بالوضع في لبنان آنذاك ومكملة للمعلومات الاوربية المتوفرة حولها. ومن الطبيعي ان اتصالات النابلسي اقتضت بالدرجة الاولى على رجال الدين وممثلي الطبقة فوق المتوسطة، ولم يأل جهداً في إبراز قابلياته الشعرية المتوسطة في كافة الاماكن الملائمة. والكتاب تصدره مقدمة تفصيلية للناسر (والتي حبذا لو تم نشرها باللغة الالمانية ايضاً لتكون ذات فائدة للمؤرخين الاوربيين)، تجمع بين الامتاع والافادة. فشكراً جزيلاً للناسر على انتاجه هذا.

Sadegh Amin-Madani, Dorothea Lutz, Persische Grammatik. Julius Gross Verlag, Heidelberg 1972.

هذا مجلد جديد يضاف الى مؤلفات قواعد اللغة الفارسية، ويعالج في صورة مبسطة لغة الكتابة الفارسية الحديثة. وقد وضع لا ليقابل حاجات الطلاب فحسب وإنما أيضاً كل من ابتغى تعلم الفارسية دون معلم. فالشواهد هنا كثيرة وسهلة والشروح مبسطة، تهجد الدارس بعباً المصطلحات النحوية والصرفية. ويبدو أن هذه الاجرومية قد تفيد بوجه خاص دارس الفارسية من غير ابناء العربية وأولئك الذين يوجهون جهدهم لفهم النصوص النثرية العادية. كذل لك يصلح هذا الكتاب بفضل ما تفيضه من شروح مفصلة عن الاشكال النحوية والصرفية وعن تراكييب الجمل، كمرجع يعود اليه الدارس وكمعجم يستعين به لفهم ما يصادفه من كلمات وجمل.

الْحَمْدُ لِلَّهِ
قَدْ نَبِذَ الْفِتْرَةَ
وَمِنْ
لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ
مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ
وَاللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ
وَيَخْتَارُ
وَلَا يُدْرِكُهُ الْبَصَرُ
وَلَا يَحِيطُ بِهِ الْخَبَرُ
وَلَا يَحْصِيهِ الْحِسَابُ
وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ
وَاللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ
وَيَخْتَارُ
وَلَا يُدْرِكُهُ الْبَصَرُ
وَلَا يَحِيطُ بِهِ الْخَبَرُ
وَلَا يَحْصِيهِ الْحِسَابُ
وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ

